



sistema musica



ASSOCIAZIONE
Lingotto Musica

Torino
1999
2000 / 3

gli appuntamenti di novembre

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/e legge 662/96
filiale di Torino
anno I, n. 3/99 - novembre 1999
stagione 1999-2000, n. 3
Sistema Musica
via San Francesco di Paola, 3 - Torino

Il Teatro Regio inaugura
con il Libertino di Stravinskij
La prima volta di **Harding** a Torino
Berio, il puro e l'impuro

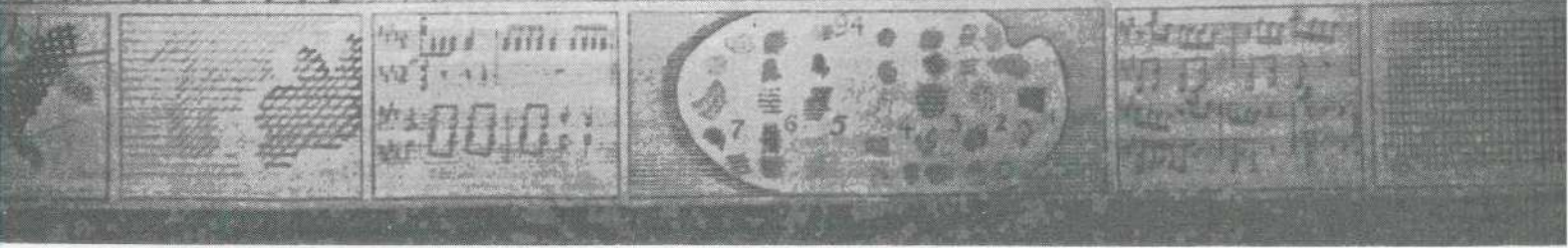
The Rake's Progress
a fable

decor by
David Hockney

music by Igor Stravinsky

Produced by John Cox

conducted by
Bruno Campanella



t
sistema musica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

**Progetto grafico
e impaginazione**
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Cooperativa Solaris
via dell'Industria, 15
10144 Torino
tel. 011 54.51.25

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno I n. 3
novembre 1999

Copertina:
in primo piano
bozzetto per le scene di
The Rake's Progress
di David Hockney,
in alto, da sinistra,
Daniel Harding,
Eliahu Inbal,
Uto Ughi.



Progress



sistema musica

editoriale

Un carattere tipico della stampa italiana è l'assenza di giornali "veramente" popolari, sul modello dei *tabloid* inglesi o tedeschi, carichi di pettegolezzi, che possono vendere milioni di copie. Questa peculiarità dovrebbe essere motivo di orgoglio, potendo constatare che, a dispetto di tutti i suoi limiti, il pubblico italiano non lascia attecchire l'informazione spazzatura. Tuttavia resta il problema, per editori e direttori di giornali, di soddisfare le esigenze del pubblico che altrove legge i *tabloid* (e che è sempre più numeroso). Ciò significa che le notizie che riguardano eventi e personaggi di grande consumo hanno la meglio sull'informazione riservata a élite di lettori. Questo graduale processo di ridimensionamento degli spazi destinati al pubblico colto è particolarmente evidente nel caso della musica. La ripartizione degli spazi, con rare eccezioni ("Il Sole 24 Ore"), tende a privilegiare un criterio quantitativo: la musica rock o quella leggera, che sono seguite da milioni di appassionati, hanno a disposizione dieci volte lo spazio concesso alla musica classica, i cui appassionati si contano in migliaia. La cosa è così vera da essere ormai diventata il *cahier de doléance* dei critici musicali, sempre più spinti ai margini, in posizioni di nicchia.

Quando si parla di mancanza di cultura musicale degli italiani si fanno sfavorevoli confronti con altri paesi europei, si evoca il tempo in cui la borghesia usava fare musica in famiglia e si punta l'indice sui programmi scolastici che snobbano la musica; ci si dimentica di questa abdicazione da parte dei grandi giornali rispetto al compito di formare un'opinione pubblica musicale. Se si sfogliano le pagine di grandi testate europee come "Le Monde" o la "Frankfurter", che vendono centinaia di migliaia di copie, si possono leggere ampi servizi e impegnative critiche, che collocano gli eventi e i personaggi della vita musicale classica nel loro contesto culturale e sociale e che affrontano gli aspetti specialistici delle esecuzioni. Nell'ambito di un'informazione così articolata si giustifica anche il giudizio negativo, come le acuminata osservazioni rivolte dal critico di "Le Monde" alla direzione di Maazel e alla regia di Ronconi in occasione del loro *Don Giovanni* a Salisburgo. Una conseguenza dell'emarginazione della musica classica nella stampa italiana è che i nostri critici, dovendo combattere con spazi ridotti, hanno raramente la possibilità di entrare nel merito delle esecuzioni e giustamente rinunciano a giudizi perentori. A questo depauperamento si sottraggono soltanto i grandi allestimenti degli enti lirici, sia perché muovono ingenti risorse economiche, sia perché sono considerati eventi mondani. Dunque entrano in gioco le cosiddette regole del mercato, e d'altra parte la musica lirica è ancora considerata un consumo popolare.

Il nostro mensile, nello stile scelto per svolgere una specifica funzione di servizio e negli articoli di approfondimento della sezione *Argomenti*, si propone almeno in parte di recuperare lo spazio che la grande stampa ha sottratto alla musica classica e magari suggerire agli stessi giornali un cambio di rotta.

Alberto Papuzzi

agenda

- 4 Calendario novembre 1999

argomenti

- 10 Il teatro di un Eden precario
L'arte di David Hockney
di Marco Vallora
- 12 Luciano Berio. Il puro e l'impuro
Dalle contaminazioni materiche
a "Cronaca del luogo"
di Sandro Cappelletto
- 14 Scuola di musica
Iniziative coraggiose e risultati confortanti
di Elisabetta Lipeti

unione musicale

- 16 Il violino docile di Mozart
di Marina Pantano
- 17 Il pianoforte dei Tempi moderni
Bartók e le corde percosse
di Filippo Fonsatti
- 18 Musica per annegare
I Salonisti del Titanic
di Nicola Campogrande
- 18 «Una voce che da sola vale una serata»

orchestra sinfonica nazionale dell'arai

- 19 La K. 550. Fascino indiscreto del déjà
entendu
di Filippo Fonsatti
- 19 Si accende una luce: Stravinskij
Prestiti e modernità tra "Ragtime" e "Ottetto"
- 20 Progetti di stile
di Savina Neirotti
- 21 Suonare nella storia
di Giangiorgio Satragini
- 21 Un percorso tra le sale della tournée

associazione lingotto musica

- 22 La giovinezza di Harding e
l'apprendistato da genio
di Savina Neirotti
- 23 Drammi e beffe
di Francesco Blanchetti

teatro regio torino

- 24 The Rake's Progress
L'inizio di una carriera
di Alberto Rizzuti
- 24 Vizi e virtù del libertino
di Piero Ferrero
- 25 Una scommessa accettata
Tre domande a Bruno Campanella
di Paola Giunti
- 25 La regia pittorica di John Cox
- 26 Madama Butterfly
Due cose da sapere sull'opera
di Nicola Campogrande
- 26 Cio-Cio-San e le altre
di Piero Ferrero
- 27 La lirica tra filologia e amplificazione
Intervista a Donato Renzetti
- 27 I conflitti di Butterfly
La regia di Federico Tiezzi
- 28 Non ci resta che sorridere
Šostakovič, il pianoforte e la tromba

città di torino

- 29 Occasioni d'ascolto
- 30 Cambiamenti in Conservatorio

appuntamenti

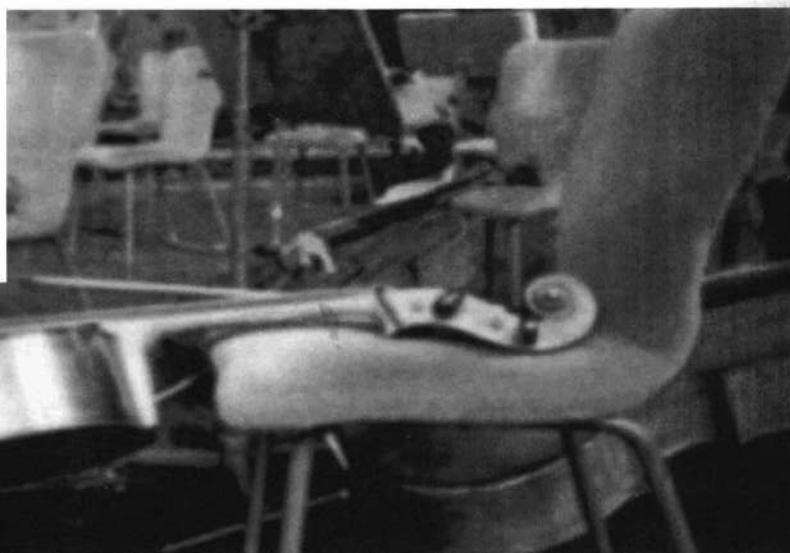
- 30 Conservatorio, Centro Jazz, Teatro Alfieri e altro

tema e variazioni

- 32 La musica nei libri
di Elena De Angeli

da non perdere

- 32 Maderna musicista europeo

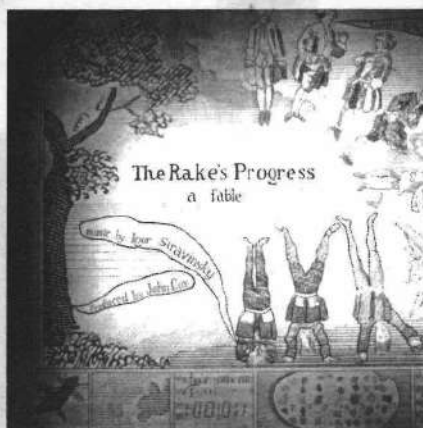


2
martedìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress**

(La carriera di un libertino)

*Favola in tre atti**Libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman*Musica di **Igor Stravinskij**Versione in lingua inglese con
sopratitoli in italiano

Allestimento Glyndebourne Festival Opera

*Trulove Istvan Kovacs**Anne Antonia Brown / Jialin Zhang**Rakewell Mirko Guadagnini / Francesco Piccoli**Nick Shadow Paolo Coni / Alessandro Svab**Mother Goose Milena Storti**Baba la Turca Elena Zilio**Sellem Paolo Barbacini / Stuart Patterson**Il guardiano Yiannis Vassilakis***Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Patrick Young** assistente alla regia**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 250.000,
175.000, 120.000, 85.000Unione Musicale
serie blu**I Salonisti****Thomas Fürti, Lorenz Hasler** violini**Ferenc Szedlak** violoncello**Bela Szedlak** contrabbasso**Werner Giger** pianoforte**And the Band Played on...**

La musica suonata sul Titanic

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 28 ottobre,
lire 35.000eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.0003
mercoledìOrchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI****Eliahu Inbal** direttore**Berio**4 Versioni originali della "Ritirata Notturna
di Madrid" di Boccherini sovrapposte e
trascritte per orchestra**Bruckner**

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 20,
lire 30.000 e 18.0004
giovedìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*Musica di **Igor Stravinskij****Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio**

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.000

agenda

6

sabato

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal direttore

Mozart

Sinfonia in sol minore K. 550

Mahler

Sinfonia n. 5 in do diesis minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999 - 2000

Orchestra del Teatro Regio

Michael Stern direttore

Benedetto Lupo pianoforte

Sandro Angotti tromba

Šostakovič

Concerto n. 1 in do minore per pianoforte, tromba e orchestra d'archi op. 35

Stravinskij

Capriccio per pianoforte e orchestra
L'oiseau de feu, suite dal balletto op. 20

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, interi, ridotti e giovani in vendita a lire 30.000, 24.000 e 21.000

7

domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

The Rake's Progress

Favola in tre atti

Musica di Igor Stravinskij

Bruno Campanella direttore

John Cox regia

David Hockney scene e costumi

Bruno Casoni maestro del coro

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo nei posti eventualmente ancora disponibili, lire 25.000

9

martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

The Rake's Progress

Favola in tre atti

Musica di Igor Stravinskij

Bruno Campanella direttore

John Cox regia

David Hockney scene e costumi

Bruno Casoni maestro del coro

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo nei posti eventualmente ancora disponibili, lire 25.000

10

mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Eteri Gvazava soprano

Peter Nelson pianoforte

Brahms

Wie Melodien zieht es mir op. 105 n. 1

Nachtigall op. 97 n. 1

Unbewegte laue Luft op. 57 n. 8

Mein Liebe ist grün op. 63 n. 5

Berg

Dai Sieben frühe Lieder:

Nacht

Im Zimmer

Die Nachtigall

R. Strauss

Morgen op. 27 n. 4

Die Nacht op. 10 n. 3

Zueignung op. 10 n. 1

Cäcilie op. 27 n. 2

Rimskij-Korsakov

La rosa e l'usignolo op. 2 n. 2

Le volanti nuvole si diradano op. 42 n. 3

Čajkovskij

Perché? op. 6 n. 5

Così doloroso, così dolce op. 6 n. 3

In questa notte di luna op. 73 n. 3

Il sole è tramontato op. 73 n. 4

Rachmaninov

Qui è bello op. 21 n. 7

Ricordi una sera?

Il sogno op. 8 n. 5

Il lillà op. 21 n. 5

Acque di primavera op. 14 n. 11

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 4 novembre, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

11
giovedìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*
Musica di Igor Stravinskij**Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio****REPLICA**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.000Teatro Regio Torino
La scuola all'Opera**Il fantasma di Canterville***Balletto in due tempi dal racconto di Oscar Wilde*

Allestimento Teatro Regio Torino

Fabrizio Monteverde coreografia e regia**Carlo Galante** musica originale**Paolo Calafiore** progetto scenico**Laura Viglione** costumiPiccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10.30 e ore 15repliche riservate scuola il 13, 16, 17, 18, 19,
20, 23, 24 e 25 novembre ore 10.30 e il 24
novembre ore 15

posti a lire 12.000 (riservato alle scuole)

prenotazioni: Settore Scuola

tel. 011 88.15.209

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*
Musica di Igor Stravinskij**Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio****REPLICA**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.00012
venerdìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*
Musica di Igor Stravinskij**Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio****REPLICA**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.00014
domenicaTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*
Musica di Igor Stravinskij**Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio****REPLICA**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 50.000,
35.000, 25.000ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 20.00016
martedìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**The Rake's Progress***Favola in tre atti*
Musica di Igor Stravinskij**Bruno Campanella** direttore**John Cox** regia**David Hockney** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio****REPLICA**Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 50.000,
35.000, 25.000ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 20.000

17
mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Pietro De Maria
Andrea Lucchesini pianoforti
Maurizio Ben Omar
Andrea Dulbecco percussioni

Berio
Linea per 2 pianoforti, vibrafono e marimba

Debussy
En blanc et noir, 3 capricci per 2 pianoforti

Ravel
La valse per 2 pianoforti

Bartók
Sonata per 2 pianoforti e percussioni

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 11 novembre,
lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

20
sabato

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding direttore
Lilya Zilberstein pianoforte

Beethoven
Egmont, ouverture op. 84

Prokof'ev
Concerto n. 3 in do maggiore per pianoforte
e orchestra op. 26

Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da giovedì 18 a
sabato 20 novembre, da lire 40.000 a
lire 90.000

23
martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly
Tragedia giapponese in tre atti
Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal racconto di John Luther Long
e dal dramma di David Belasco

Musica di **Giacomo Puccini**
Allestimento Teatro di Messina

Madama Butterfly Sylvie Valayre / Paola
Romanò / Raffaella Angeletti
Suzuki Milena Storti / Maria Guarnera
Pinkerton Antonello Palombi / Francesco
Grollo / Alfred Kim
Sharpless Vladimir Stojanov / Marzio
Giossi
Goro Aldo Bertolo
Yamadori Enzo Di Matteo
Lo zio bonzo Giancarlo Boldrini / Marco
Pauluzzo

Donato Renzetti direttore
Federico Tiezzi regia
Pierpaolo Bisleri scene
Giovanna Buzzi costumi
Giovanni Scandella assistente alla regia
Bruno Casoni maestro del coro
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000,
175.000, 120.000, 85.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 50.000

24
mercoledì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Orchestra da camera di Praga
Uto Ughi violino

Mozart. I concerti per violino e orchestra
(primo concerto)

Sinfonia in la maggiore K. 134
Concerto in re maggiore K. 211
Concerto in sol maggiore K. 216

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 18 novembre,
lire 50.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto nel Foyer del Teatro dalle ore 20,
lire 35.000



25
giovedì

Unione Musicale
Anteprima

Uto Ughi violino

**Incontro con l'interprete prima del
concerto**

Mozart. I concerti per violino e orchestra

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 17.30

ingressi, in vendita presso la sede dell'Unione
Musicale, lire 10.000



25
giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
tumo rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal direttore

Berio

4 Versioni originali della "Ritirata Notturna di Madrid" di Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra

Bruckner

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di Giacomo Puccini

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro
con Sylvie Valayre, Milena Storti,
Antonello Palombi

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo nei posti eventualmente ancora disponibili, lire 25.000



25
giovedì

Teatro Regio Torino
Piccolo - Laboratorio

Il fantasma di Canterville

Balletto in due tempi dal racconto di Oscar Wilde

Allestimento Teatro Regio Torino

Fabrizio Monteverde coreografia e regia

Carlo Galante musica originale

Paolo Calafiore progetto scenico

Laura Viglione costumi

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio da venerdì 19 novembre e la sera dello spettacolo dalle ore 20, lire 10.000

26
venerdì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Orchestra da camera di Praga Uto Ughi violino

Mozart. I concerti per violino e orchestra
(secondo concerto)

Concerto in re maggiore K. 218

(Strassburger)

Concerto in si bemolle maggiore K. 207

Concerto in la maggiore K. 219

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 18 novembre, lire 50.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto nel Foyer del Teatro dalle ore 20, lire 35.000

26
venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di Giacomo Puccini

Dario Lucantoni direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro
con Raffaella Angeletti, Maria Guarnera,
Alfred Kim

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

riservato scuole

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
tumo blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal direttore

Mozart

Sinfonia in sol minore K. 550

Mahler

Sinfonia n. 5 in do diesis minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

agenda

27
sabato

28
domenica

28
domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di Giacomo Puccini

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro
con Paola Romanò, Maria Guarnera,
Francesco Grollo

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Mozart

Serenata in do minore per 2 oboi,
2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni K. 388
(Nacht Musique)

Stravinskij

Ragtime per flauto, clarinetto, corno,
cornetta, trombone, percussioni, 2 violini,
viola e contrabbasso

Settimino per clarinetto, corno, fagotto,
pianoforte, violino, viola, e violoncello

Ottetto per flauto, clarinetto, 2 fagotti,
2 trombe e 2 tromboni

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo
Dora 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del
concerto dalle ore 10, lire 13.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di Giacomo Puccini

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro
con Sylvie Valayre, Milena Storti,
Antonello Palombi

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo
nei posti eventualmente ancora disponibili,
lire 25.000

30
martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo - Laboratorio

Giappone, cent'anni dopo

Concerto di musiche tradizionali e
contemporanee giapponesi

Nanae Yoshimura hoto
Kifu Mitsuhashi shakuhachi

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la
biglietteria del Teatro Regio da venerdì 19
novembre e la sera dello spettacolo dalle ore 20,
lire 10.000

biglietterie

Unione Musicale

piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica

Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19
da giovedì 18
a sabato 20 novembre.

Teatro Regio Torino

piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì
10.30-18; sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209

David Hockney

Il teatro di un Eden precario L'arte di David Hockney

di Marco Vallora

Lo ha raccontato lui stesso, in una intervista. Abitando a Los Angeles, una città meno affollata di cultura e soffocante di Parigi, ama staccare dal garage la grande automobile e andare nel deserto, che non è poi così lontano. Il *Messia* di Haendel, per caso sulla radio, a pensare che nelle grandi distese vuote c'è sempre qualcosa di spirituale. «Ho avuto la sensazione che questa musica fosse in armonia perfetta con quei luoghi, perché in fondo tutte le grandi religioni vengono dal deserto, là dove è più facile prendere coscienza della superficie della Terra e del Cosmo. Nella Valle della Morte non c'è che la scorza della terra e al di sopra uno spazio talmente immenso che non si riesce ad afferrarlo completamente». Così del resto il grande pittore inglese (anche se molti lo ritengono erroneamente un americano) David Hockney racconta la sua piccola casa di Malibu, con le onde che saltano, quasi delfini, entro le finestre. «Lì io sono cosciente dello spazio vastissimo. La casetta è piccola, con delle stanze molto *cosy* e fuori c'è l'infinito. Perché l'acqua è viva, perché la superficie del mare muove continuamente e dopo un po' di giorni ne sei completamente sconvolto».

E del resto l'immagine più popolare del pittore ora sessantenne (è nato nello Yorkshire nel 1937, ha iniziato a disegnare innamorato di Degas e Sickert nel periodo della prima *pop art* inglese, di Peter Blake e Kotaj di cui era compagno di studi), l'icona più riconoscibile della sua pittura rimane quella popolarissima delle grandi piscine piatte ed epicuree all'ombra di palmizi inarrivabili, solcate da muti adolescenti, nudi come grandi pesci inoffensivi del desiderio, e distratte per un attimo dalla scossa elettrica di uno *splash* che agita l'aria immobile come un fulmine impenetrabile. E disegna la scena con la sua spuma bianchissima, quasi la bava paradisiaca di un *eros* rappacificato, come in certi tardi racconti cali-

forniani dell'amico Isherwood. Ed è proprio l'atmosfera, insieme beata e malinconica (*spleenica* se volessimo disturbare un Baudelaire trapiantato a Big Sur) a rendere incantevoli e incantati questi paesaggi interiori, questi diari della felicità precaria, addormentata ("lirismo doloroso" lo ha definito Marc Fumaroli). Perché sono attimi sacri del quotidiano, dipinti con trepidazione, scatti iperfotografici di un idillio instabile, di una bellezza erotica (nel senso platonico) delle cose e dei corpi, tanto ordinata quanto friabile: tra Kennedy e Cartesio. E tanto la "piattezza" ricercata di Warhol è fredda, sarcastica, seriale e

inespressiva (cinica o suicida, se vogliamo, per quanto riguarda la pittura-pittura) tanto la fissità finto-fotografica di Hockney è tenera, pastosa, allarmata: terrorizzata dal timore di veder scomparire lo spettacolo della natura domestica, appena ipnotizzata dall'artista-addomesticatore. Gonfia di divani, affetti, letture comuni e silenzi complici. Disseminata di sogni ricorrenti, quasi cabalistici, apotropaici: i tulipani candidi nel vaso trasparente, i piedi nudi annegati nella moquette, le mattonelle rassicuranti dei volumi impilati, l'onnipresente bassotto addormentato come un sasso *zen* e i tanti tendaggi, colorati e ventosi, che fanno comunque teatro. Il teatro di un Eden precario: come quella fila educata di barattoli di colore che presto saranno sconvolti dal tornado della pittura, appena s'inizi lo spettacolo di quel quadro, che è invece già pronto, lucidato d'innanzi ai nostri occhi.

Perché è anche quest'invasione fiabesca che ci narra il pittore, mostrandosi in primo piano a disegnare un modello appisolato, che non vediamo già disegnato. Quanti quadri nel quadro, nella pittura di Hockney: specchi, inganni, infilate all'infinito entro il telescopio del guardare. Come se appunto la sua pittura volesse sincerarsi ancora di questo potere tauromaturgico del vedere, dopo la caduta



David Hockney
Self Portrait, Karlsbad, 1970

David Hockney
Painted Environment 1
1933
dettaglio tratto
dalla copertina
del catalogo
della mostra
DAVID HOCKNEY
L'OPERA
FOTOGRAFICA
Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea
Torino
1998-99
Edition Braus



avanguardistica del primato rappresentativo; dopo che la ditta Duchamp & C. (magari in combutta con Picasso) ha come svillaneggiato per sempre il dominio della *Perspectiva Legittima* di Leon Battista Alberti. Ma come si pone Hockney in questo spazio "illegittimo"? Piazzandosi frontalmente al cospetto di questo dilemma storico, quello del guardare "raccontato". Così un suo personaggio giunge sino alla trasparenza luminosa di una grande vetrata, e vi sbatte contro il volto, placcato come una immagine stampata nell'aria pura di colori primari. «Io ho la tendenza a sedermi al mio tavolo di Malibu, a guardare l'Oceano e a ricordarmi che tutte le scemenze stanno alle mie spalle». Forse di qui quella sua pittura smaccatamente frontale, teatrino zitto, aperto sulla scena ritagliata della vita? «Bisogna contemplare di più, guardare attorno a sé. Quale che sia l'opinione comune, il mondo è di una bellezza che supera la comprensione». Proprio anche in senso latino, classico, di "contenimento". Lo racconta ancora lui, quella volta che si trovò nel deserto dello Utah, a spiare la nascita del sole. Con appresso una telecamera. «C'erano a un tempo dei lampi e un enorme arcobaleno, ma così enorme davvero che era impossibile contenerlo interamente nel campo dell'inquadratura. Quanta gente, vedendo quel video mi avrebbe chiesto: ma come, non l'hai ripreso tutto? Era impossibile. Certo però avrei potuto disegnarlo. Solo il disegno può cambiare il corso delle cose».

Eccola, la posizione tutt'altro che apocalittica di Hockney. Nella sua autobiografia *That's the Way*, riflessione sul «mio modo di vedere», il pittore insiste: «La tecnologia va restituendoci l'aspetto intimo dell'arte che la prospettiva classica ci ha fatto perdere». È da sempre che Hockney riflette sull'aspetto artificiale, fittizio della prospettiva "alla toscana", rinascimentale, che si è protratta sino a noi. E forse è da qui che proviene quell'aura come stregata, immobile, paradossalmente "fotografica" dei suoi interni vuoti, delle sue piscine immote, delle sue finestre aperte su una fuga irrefre-

nabile di quinte: perché è vero, c'è distacco, distanza, incantesimo nelle effigi araldiche di Hockney, ma non viene mai meno la partecipazione umana, il di più affettivo, il diario intimo delle cose. Per questo egli ha anche ribaltato la pratica adorata della Polaroid, montando insieme miriadi di sguardi meccanici in un *collage* globale di scatti, ognuno la sua visione, che tentano di simulare meccanicamente il miracolo multifocale dello sguardo umano, che può "muoversi" dentro la visione, navigare nello spazio, restituirci una *summa* globale, emotiva di visione. La macchina al servizio dell'anima.

Per questo, recentemente, Hockney, che già aveva dimostrato la sua devozione a Picasso (con alcune esilaranti acquaforti, in cui si presenta con la cartella dei disegni al cospetto di una stele con il volto monumentale del pittore, oppure in una sorta di colloquio da ristorante, nudo come un insetto di fronte al giudizio ancora misterioso di Picasso, che si fa attendere, mentre "legge" un suo disegno quasi fosse un menù d'estetica), ebbene Hockney ha intrapreso una nuova rilettura del cubismo, non come *escamotage* di un'astrazione *passerpartout*, ma come esplorazione di un nuovo spazio realistico complesso: «spazio dell'empatia, della partecipazione fisica dello spettatore».

Quel realismo da contatto, coinvolto, che faceva dipingere a Picasso il volto della donna amata come lo si vede durante la ginnastica amorosa, deformato dalla vicinanza, esaltato dal desiderio. Che lo spingeva a interrogare Braque: «Ti sembra che questa donna dipinta odori di qualcosa, sotto le ascelle?».

L'influenza di Picasso sulle scenografie di Hockney, il pirotecnico *Flauto magico* o il geniale *Rake's Progress* (meditazione anche sull'enciclopedismo satirico di Hogarth) è trasparente. Nel magico suo *Tristano*, lo spettatore è come inglobato otticamente nella grande scena a tolda di nave, condotto a guardare il mare infuriato con gli occhi di Isotta, aspirato nel *Grand Canyon* coinvolgente dell'avventura ottica.



Luciano Berio e
Bruno Maderna



Luciano Berio. Il puro e l'impuro

Dalle contaminazioni materiche a "Cronaca del luogo"

di Sandro Cappelletto



Luciano Berio

La vera storia di Luciano Berio è una *Cronaca di luoghi, Passaggi, Sequenze, Labirinti, Ricorrenze, Prospettive, Cammini, Punti in curva* dove sostare per ripartire verso altri *Ascolti, Mutazioni, Epifanie*.

A rileggerli, i titoli del suo amplissimo catalogo sembrano schiudere essi stessi la via d'accesso alla parabola creativa di un musicista che non ha mai creduto alla crisi della musica contemporanea: «Non esiste crisi della musica ed è da dubitare che sia mai esistita. Esistono solo opere che sono o non sono significative e persone più o meno educate alla loro assimilazione».

Qual è il "puro Berio", si chiedeva "Le Monde" all'indomani della prima di *Cronaca del luogo*, rappresentata lo scorso luglio al Festival di Salisburgo? Quale linguaggio, dei tanti che ha creato e consumato il Novecento, gli appartiene? Quale etichetta gli si può apporre? Il "puro Berio" è il risultato incessante di una serie, liberamente metabolizzata e ricreata, di riferimenti, citazioni, derive. Se non essere puri equivale a essere contaminati, ascoltare Berio significa restituire dignità musicale e storica a una attitudine oggi inflazionata, ridotta a *slogan*, non significante: «Nel Medioevo, melodie profane venivano adattate e trascritte per la liturgia. Innumerevoli melodie popolari hanno attraversato in

lungo e in largo l'Europa, sottoposte a continue trasformazioni e facendo la loro apparizione nei luoghi e nei tempi più impensati, com'è il caso di una canzone bretone che diventa il *Tenor* nei *Vesperi della Beata Vergine* di Monteverdi... Fino a Beethoven, ogni forma musicale acquisita era una citazione e un commento e, quindi, anche una forma di trascrizione», ha detto il nostro compositore durante il ciclo di lezioni tenute nel 1993 alla Harvard University di New York.

La convivenza di diversi materiali sonori rivendicata come consapevole e fertile patrimonio genetico. Lo testimonia il suo fitto catalogo di "trascrizioni", che coinvolge, tra gli altri, Monteverdi e De Falla, Boccherini e Verdi, ribadendo come il libero confronto con la tradizione non ostacoli l'innovazione, anzi la consenta.

Contaminato, Berio lo è stato sempre, e in modo particolarmente significativo a partire dai *Folksongs* del 1964: undici reinvenzioni di canti popolari senza confini geografici e temporali, disinvoltate al punto che due di esse sono integralmente farina del suo sacco. Ma se non lo sai, non te ne accorgi.

In *Sinfonia*, del 1969, le otto voci alternano citazioni di Claude Lévi-Strauss a *slogan* sessantottini degli studenti francesi, Beckett al nome, il nome soltanto -

e la memoria - di Martin Luther King. Nel terzo movimento l'orchestra corona, con un'esplicita citazione dalla *Seconda Sinfonia* di Mahler, una cornucopia di allusioni, da Bach a Globokar. Un deliberato e controllato agglomerato di riferimenti, diventa del "puro", inconfondibile Berio.

I *Folksongs* nascono come omaggio alla voce e all'intelligenza vocale - di Cathy Berberian: la storia della musica di Berio è anche la storia dei suoi interpreti, capaci di aderire-inventare la partitura scritta, sfruttando le proprie competenze storiche e acquisendone di nuove.

«La voce umana è sempre la stessa voce, quando canta in un teatro come quando chiama un taxi»: l'esplorazione della vocalità - dalla *Sprechstimme* di Schoenberg in avanti (uno dei contributi più alti del Novecento alla storia dell'arte musicale) - è un territorio che Berio ha percorso con libertà sovrana. Voce sola, voce e strumenti, voce e nastro magnetico, voce e *live electronics*. La cantante che grida percuotendosi il petto e sfruttando un'arcaica emissione ventrale in *Ofanim*, che canta mentre si ascolta e mentre si ascolta canta in *Altra voce*, rappresentano vertici di questa ormai acquisita dimensione del canto. La voce viene così inclusa a pieno titolo nella serie delle *Sequenze*, iniziata nel 1958 e tuttora "in fieri", concepita come omag-

gio alle possibilità antiche-nuovissime degli strumenti di conservare memoria e di reinventarsi.

Se le *Sequenze* ribadiscono il primato del suono strumentale, un altro orizzonte compositivo sempre presente è la ricerca delle nuove possibilità poetiche consentite dall'elettronica: nel 1955 Berio e Bruno Maderna fondano lo Studio di fonologia della Rai di Milano, il primo in Italia, poi sciaguratamente chiuso dall'Ente radiotelevisivo pubblico.

Costante è anche - come era un tempo consuetudine per i compositori italiani - il percorso del suo teatro, iniziato nel 1954 con *Mimousique II*, azione mimica su testo di Roberto Leydi e proseguito, cinque anni dopo, con *Allez-hop!*, primo incontro con Italo Calvino, collaboratore anche per *La vera storia* e *Un re in ascolto*.

«... oh denaro, come ti occulti! - ombra delle cose - tutto per averti! - noi, vive merci, in questa agonia, - odiamo te, - perché tu solo il santo, - tu solo l'altissimo!», leggiamo in *Passaggio*, del 1962, su testo di Edoardo Sanguineti. Presentando il lavoro, scriveva Umberto Eco: «Infine: uscire dal teatro più inquieti e pensosi, consapevoli che sulla scena è stato rappresentato il nostro smarrimento, che gli spezzoni di gesti e di parole erano i nostri gesti e le nostre parole visti

ai raggi X, al di sotto della patina di attendibilità che sembravano avere agli occhi della nostra pigrizia. Uscire col vago sentore di un compito rimasto inconcluso».

Forte, come per Giorgio Strehler, era allora l'influsso dell'esperienza di Bertolt Brecht, che conviveva con un secondo polo narrativo e drammaturgico, tuttora centrale nella concezione del teatro di Berio: la tecnica del "flusso di coscienza" di James Joyce, che consente la simultanea coesistenza di più azioni-memorie-progetti, anche contrastanti, capace di esprimere una "stratificazione labirintica" della narrativa. Definiti non "opere", ma "azioni musicali", i suoi lavori "metateatrali" ribadiscono, anch'essi, la continuità e la differenza rispetto alla tradizione.

«Metti a mezz'asta la tua bandiera, - memoria. - Per oggi e per sempre»: questi versi di Paul Celan, scelti da Talia Pecker Berio per il finale di *Cronaca del luogo*, vengono intonati dal coro in un inno di struggente intimità. In questa più recente dimensione della sua musica, meno fisica, meno materica, nella accentuata sensibilità verso riferimenti poetici attenti insieme alle ragioni del mito e dell'identità storica del soggetto, è possibile intravedere un ulteriore capitolo della creatività di Luciano Berio.

appuntamenti

Nel corso del mese di novembre in occasione di due concerti delle stagioni dell'Unione Musicale e dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è prevista l'esecuzione di due composizioni di Luciano Berio:

4 VERSIONI ORIGINALI DELLA "RITIRATA NOTTURNA DI MADRID" DI BOCCHERINI SOVRAPPOSTE E TRASCRITTE PER ORCHESTRA

venerdì 5 ore 21

giovedì 25 ore 20.30

Auditorium G. Agnelli - Lingotto
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal direttore

LINEA PER 2 PIANOFORTI, VIBRAFONO E MARIMBA

mercoledì 17 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Andrea Lucchesini
Pietro De Maria pianoforti
Maurizio Ben Omar
Andrea Dulbecco percussioni

per saperne di più

DISCOGRAFIA

Allez-hop! per voce femminile, mimi e orchestra (1952-59)
A. Berberian, Orchestra Sinfonica di Milano, B. Maderna direttore
Philips P085091

Passaggio per soprano, due cori e orchestra (1961-62)
E. Ross, Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, Orchestra da camera di Nuova Consonanza, M. Panni direttore
Ricordi CRMCD 1017 - BMGR 1017

Sinfonia per otto voci e orchestra (1968-69)
P. Pasquier, New Swingle Singers, Orchestre National de France, P. Boulez direttore
Erato 2292-45228-2

Linea per due pianoforti, marimba e vibrafono (1973)
Elementi Ensemble Avantgarde, Leipzig
MDG 6130754

Folksongs per mezzosoprano e 7 strumenti (1964-73)
A. Berberian, Juilliard Ensemble, L. Berio direttore
BGM 09026-62540-2

4 Versioni originali della "Ritirata notturna di Madrid" di Luigi Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra (1975)
London Symphony Orchestra, L. Berio direttore
BMG 9026-68894-2

Un re in ascolto, azione musicale in due parti (1979-84)
T. Adam, H. Zednik, P. Wise, K. Armstrong, S. Greenberg, R. Yachmi, T. Moser, G. Tichy, A. Muff, S. Molcho, G. Sima, A. Gonda, H. Wildhaber, G. Ionescu, S. Harrap, Wiener Philharmoniker, L. Maazel direttore
Col legno WVE CD 2005 (2)
Sony Cd 20-005 (2)

Sequenze (ciclo integrale)
DG 457-038-2 (3 compact)



Scuola di musica

di Elisabetta Lipeti

Non occorrono sondaggi per conoscere quali generi musicali risuonino (spesso a mille decibel) nelle orecchie dei *teen-ager*; è però reale, anche se più silenziosa, la loro voglia di esplorare repertori poco battuti commercialmente e dunque di vivere sempre più spesso l'emozione di un concerto sinfonico o di un'opera teatrale.

Se ciò accade, se oltre a essere irriducibili estimatori di Madonna o dei Backstreet Boys diversi giovani imparano a dare del tu a Mozart e a Stravinskij, in parte si deve alle varie iniziative indirizzate agli studenti che diversi enti musicali hanno da tempo varato anche a Torino; lo scopo è quello di fornire validi supporti didattici nel campo dell'alfabetizzazione musicale e una guida all'ascolto che sviluppi il senso critico e la creatività di giovani e giovanissimi.

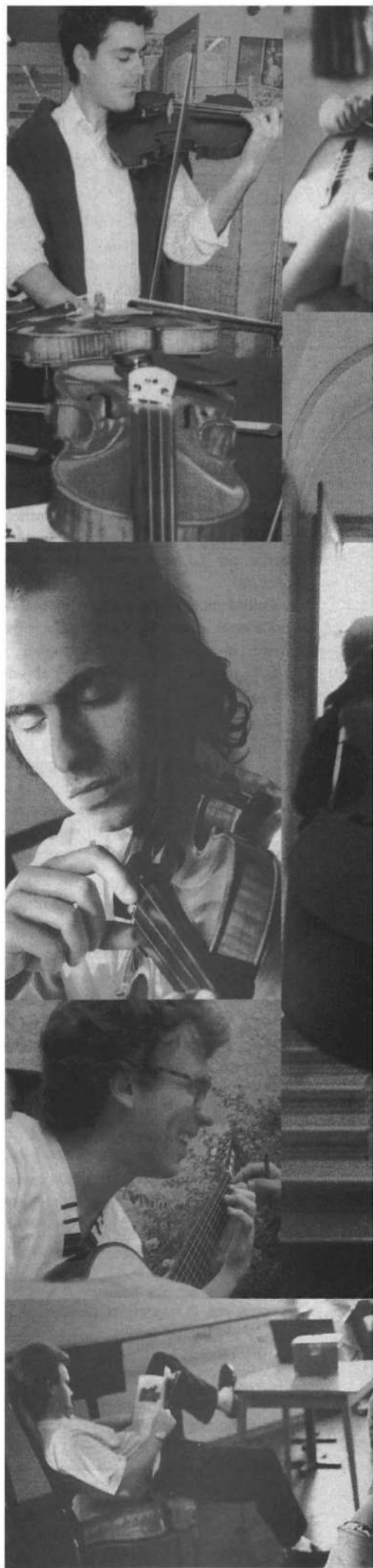
Nel numero di ottobre di "Sistema Musica" sono già stati illustrati l'articolo progetto *Le chiavi della musica*, promosso dalla Divisione Servizi Culturali della Città di Torino e realizzato in collaborazione con l'Unione Musicale e il Centro Jazz, il *passaporto musicale* e la correlata iniziativa *Occasioni d'ascolto* (approfondita in questo numero), che coinvolge anche l'Accademia Corale "Stefano Tempia" e l'Orchestra Filarmonica di Torino. *Le chiavi della musica* sono state riproposte all'inizio dell'anno scolastico a un pubblico di insegnanti e presidi degli istituti superiori cittadini alla presenza del Provveditore agli Studi di Torino, Marina Bertiglia, e dell'Assessore alla Cultura Ugo Perone, durante un incontro focalizzato sulla nuova normativa scolastica che prevede per ciascun istituto la necessità di predisporre un piano di offerta formativa extracurricolare. L'obiettivo di formare ascoltatori consapevoli e maturi si fonde dunque con quello di una scuola in evoluzione che vede anche nella cultura musicale un'opportunità di crescita.

Allargando lo sguardo alle altre istituzioni che operano nel Sistema Musica si scopre un animato e multiforme panorama di proposte didattiche, eco della variopinta realtà musicale torinese.

Passiamone in rassegna i punti salienti.

L'Associazione Lingotto Musica darà il via per il secondo anno consecutivo al progetto *Giovani per i giovani*, rivolto agli studenti delle superiori, del Conservatorio e dell'Università; cinque concerti cameristici a ingresso libero si svolgeranno nella Sala Cinquecento dell'Auditorium del Lingotto a partire dal 18 febbraio 2000 in un comodo orario preserale, per favorire il fertile confronto tra validi ma giovani professionisti e un pubblico di coetanei. L'iniziativa, è evidente, condivide lo spirito della conosciuta attività dell'Associazione De Sono, ideata da Francesca Camerana per offrire importanti opportunità alle nuove leve di talenti musicali. Lingotto Musica mette poi a disposizione degli studenti del Conservatorio e delle scuole superiori un centinaio di biglietti gratuiti per ognuno degli otto grandi appuntamenti della stagione 1999-2000, previo accordo da parte delle scuole interessate; per i singoli spettatori fino a 25 anni di età sono invece previste riduzioni sul prezzo di biglietti e abbonamenti (questi ultimi in numero limitato). Infine ci piace segnalare un avvenimento appena trascorso, un'occasione assolutamente imperdibile: il 26 ottobre il celebre violoncellista Yo-Yo Ma ha incontrato gli studenti nel corso di una prova aperta, durante la quale ha svelato il fascino, il valore artistico e umano della sua esperienza musicale ad altissimo livello.

Prove aperte è l'invitante denominazione del progetto didattico realizzato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e approvato dal Provveditorato agli Studi di Torino. Tramite esso le classi di scuola superiore possono accedere alle prove generali di 11 dei 27 concerti della stagione sinfonica presso l'Auditorium del Lingotto. Ciascuno degli appuntamenti è preceduto da un'introduzione all'ascolto a cura di Savina Neirotti e Matteo Bagnasco, spesso corredata da avvincenti interventi da parte dei direttori d'orchestra, che dimostrano così la loro adesione e disponibilità al progetto. Il successo della proposta è dimostrato dal fatto che quasi tutti gli istituti supe-



Iniziative coraggiose e risultati confortanti

rioni torinesi vi abbiano già partecipato assicurando l'incoraggiante presenza di circa 500 studenti per ciascuna prova, cifra di per sé notevole, e sicuramente destinata a crescere. Gli appuntamenti per la stagione 1999-2000 sono i seguenti: 21 ottobre (Bernstein, Glazunov, Dvořák), 28 ottobre (Wagner, Liszt, Stravinskij), 9 dicembre (Mozart, Haydn), 16 dicembre (Beethoven, Chopin), 13 gennaio (Brahms); 27 gennaio (Haydn), 17 febbraio (Nieder, Prokof'ev, Čajkovskij), 24 febbraio (Rachmaninov, Mendelssohn, Ravel); 9 marzo (Milhaud, Maderna, Fanny Mendelssohn, Mendelssohn); 30 marzo (Britten, Čajkovskij, Stravinskij); 13 aprile (Dukas, Respighi, Schubert).

Al Teatro Regio li chiamano semplicemente "le guide"; li vedi prendere per mano i piccolini delle materne per aiutarli a scoprire i mille luoghi segreti di un teatro d'opera, oppure impegnati a spiegare a un gruppo di giovanotti e signorine del liceo perché Verdi e il melodramma dell'Ottocento siano così importanti per capire la cultura italiana, o ancora con le Nike e lo zainetto in giro per Torino a raccontare una storia intessuta di Regio e Risorgimento, opera e fasti barocchi, vita musicale e vita quotidiana. È un piccolo esercito di giovani esperti (musicologi, scenografi, ballerine...) che seguono gli studenti durante tutte le fasi del complesso e ambizioso pacchetto di proposte didattiche denominato *La scuola all'Opera*, che veleggia ormai nel suo decimo anno di attività. Davvero difficile offrire di esso un quadro esauriente, dato che si tratta di una ventina di percorsi differenti, ciascuno con il suo target e le sue metodologie, alcuni collaudati in anni di esperienza, altri di nuovissima ideazione.

Tradizionalmente alcuni spettacoli di cartellone sono riservati alle scuole; quest'anno si avranno cinque recite di *Madama Butterfly* e dodici del balletto *Il fantasma di Canterville* (quest'ultimo al Piccolo Regio). Per introdurre all'ascolto della celeberrima opera pucciniana (farà commuovere anche i fan dei Simpsons? Chissà...?) sarà fornito come

materiale didattico un cd-rom per ogni classe e un fascicolo per ogni studente.

Offrire ai ragazzi lo spettacolo d'opera è importante, ma come creare una vera aspettativa per ciò che vedranno? Come restituire al teatro e alla musica il posto che spetta loro nell'ambito della cultura e del costume (cioè tra le cose che si studiano a scuola e quelle che si vivono ogni giorno)? Il Regio da diversi anni, con la collaborazione del Provveditorato agli Studi e I.R.R.S.A.E. Piemonte, propone *All'Opera, ragazzi!*, uno strumento di approfondimento e di conoscenza "sul campo" di uno spettacolo del cartellone a scelta degli insegnanti. A una prima preparazione a scuola segue la fase di esplorazione in teatro costituita dalla visione di due prove, una conversazione sull'opera in oggetto, la visita guidata che permette di varcare la soglia dello spazio scenico. Successivamente gli studenti assistono allo spettacolo e infine condividono sensazioni e pensieri con gli insegnanti e con "la guida" che li ha seguiti dall'inizio dell'esperienza.

Altri percorsi *evergreen*: prima di tutto la semplice, agevole ma sempre richiestissima visita guidata alle strutture del teatro o ai laboratori e magazzini di scenografia, poi i laboratori di *Opera...ndo* che permettono ai piccoli delle elementari e alle loro maestre di diventare finalmente protagonisti di un'opera (quest'anno *Il flauto magico*) esercitandosi con colori, movimento e gestualità, ugole d'oro e piccoli strumenti musicali (attività analoga svolgono gli operatori de *Il Teatro Regio è anche nostro*, gestito dal Comune di Torino negli spazi del Teatro). Ci sono anche percorsi esterni come *Il Regio e dintorni* in collaborazione con Palazzo Reale, Museo del Risorgimento, Museo della Marionetta, Conservatorio "G. Verdi", e *L'anello dei teatri* (con il Teatro Carignano), vere e proprie lezioni itineranti che, a partire dal Regio, collegano la cultura e l'arte torinesi in un ampio arco storico (dal Teatro Romano alle tecnologie computerizzate del teatro contemporaneo). Infine gli scambi col Teatro Coccia di Novara e il Carlo Felice di Genova permettono di

allargare l'ottica anche a realtà extra-torinesi.

Ben otto sono le nuove proposte con le quali il Teatro si è presentato quest'anno: *Non solo Opera, ragazzi!*, un'incursione nel campo della grande musica sinfonica attraverso lezioni di preparazione, ascolto delle prove e dei concerti; *La posta* (non elettronica!) *dei ragazzi*, su iniziativa dei Giovani Amici del Teatro Regio; *La città come un teatro*, itinerario di studio creativo sul Barocco a Torino; *Butterfly 2000*, in collaborazione con BIG TORINO 2000 Scuole, un concorso per la realizzazione di una versione moderna di *Madama Butterfly*; un'*Audiovideoteca* a disposizione dei docenti; *Corsi di storia della musica* attivati su richiesta degli istituti superiori; *Opera '900 scuole*, uno sguardo al secolo che finisce attraverso i sei titoli novecenteschi presenti in cartellone; un divertente e imprevedibile *Puccini in pole-position* in collaborazione col Museo dell'Automobile.

Con tali premesse attendiamo di sapere quante presenze conterà l'attuale stagione; intanto stupiamoci con i dati dell'anno scorso: quasi 50.000 (...) giovani hanno frequentato il Teatro per attività o spettacoli, mentre circa 9.000 hanno scelto di tornare senza legami con l'istituzione scolastica. Certo, Donizetti e Puccini non compaiono tra i *top ten* di MTV, ma imparare a conoscerli può essere l'inizio di un amore che dura tutta la vita, anche per un *teen-ager* del 2000.

PER SAPERNE DI PIÙ

A pagina 29 di questo mensile troverete tutte le indicazioni per usufruire delle **Occasioni d'ascolto**, un'iniziativa, a cura della Divisione Servizi Culturali della Città di Torino, che dà la possibilità di assistere gratuitamente a una serie di appuntamenti cittadini con la musica classica.

Il violino docile di Mozart

di Marina Pantano

*Il piacere della musica
in famiglia
Louis Carrogis
detto Carmontelle
1764*



Uto Ughi ha già eseguito all'Unione Musicale i 5 concerti per violino di Mozart nel 1986.

Quest'anno ripeterà l'impresa accompagnato dall'Orchestra da camera di Praga, e tra i due concerti parteciperà a un appuntamento di

Anteprima. Il musicista scende dal palcoscenico, che avrà luogo giovedì 25 novembre al Piccolo Regio Puccini alle ore 17.30 (ingressi, in vendita presso l'Unione Musicale, lire 10.000). In quest'occasione Ughi parlerà al pubblico delle problematiche legate all'interpretazione mozartiana.

Stendhal nella sua *Vita di Mozart* racconta di come Wolfgang Amadeus all'età di sei anni fosse in grado di suonare il violino senza aver mai preso lezioni regolari. Questa, come tutte le altre manifestazioni del suo genio musicale precoce, aveva il potere di commuovere fino alle lacrime il padre Leopold, il quale, vice maestro di cappella del principe di Salisburgo e insegnante di composizione e di violino, nel proprio intimo non "perdonò" mai al figlio la sua predilezione per il pianoforte. Sta di fatto che Mozart fu un famoso pianista e un celebre organista, ma negli anni giovanili si fece anche una buona fama come violinista. Durante il periodo di Salisburgo, in qualità di maestro dei concerti, Mozart suonò il violino "ex officio"; compose nel 1775 i suoi cinque concerti per violino e orchestra e in anni suc-

cessivi i divertimenti nei quali il primo violino ha una funzione solistica: K. 287 (1777) e K. 334 (1779). Suonò più volte tutte queste composizioni a Salisburgo, alcune anche a Monaco e ad Augsburg. A proposito del concerto a Monaco, il 6 ottobre 1777, scrisse al padre: «Ho sonato come se fossi stato il più grande violinista di tutta Europa». Un giudizio di Mozart del 22 novembre 1777 sul violinista Ignaz Fränzl, maestro dei concerti della cappella reale di Mannheim, ci spiega quale fosse per lui il modo migliore di suonare il violino: «Mi piace molto; voi sapete che non amo affatto le difficoltà. Egli suona in modo difficile, ma non si ha l'impressione che sia difficile, al contrario sembra di poter fare subito come lui. E questa è la verità. Ha anche un bellissimo suono rotondo; non sbaglia una nota e si sente tutto: tutto è marcato. Ha un bello staccato, sia in arco in su sia in giù; un trillo doppio come il suo non l'ho ancora mai sentito. In una parola: secondo me non è uno stregone, ma un violinista molto solido». Questo giudizio rivela tutta un'estetica musicale: non si devono mai avvertire le difficoltà, al contrario si deve aver l'impressione che esse siano

padroneggiate senza fatica. Mozart stesso spiega perché non ha sfruttato a fondo le difficoltà di questo strumento: per non permettere alla tecnica di prendere il sopravvento.

La stessa estetica sottende a tutta la produzione mozartiana nell'ambito del concertismo, non solo quello violinistico, ma ad esempio quello con il pianoforte, nel quale Mozart diede il contributo in assoluto più importante alla storia della musica. «Ciò che distacca Mozart da tutti gli altri che prima di lui praticarono questo stesso genere, è l'oltrepassare il concerto come luogo del virtuosismo. La cifra del concerto mozartiano sta invece nel trasformare la coabitazione del solista e dell'orchestra in un vero e proprio quadro drammatico, dove il dialogo fra partner acquista una flessibilità e una ricchezza di formulazioni, un ventaglio di tinte emotive impensabili fino ad allora. Sotto questo aspetto i concerti si apparentano strettissimamente al teatro di Mozart, in virtù di un'arte del concertare che mai più nessuno ha eguagliato; un'arte che è la traduzione in pura musica di una totale vocazione drammatica. Pergolesi, Haendel, i *Mannheimer*, C. Ph. E. Bach, Sammartini, Gluck, Haydn, persino Bach il grande: tutti i principali affluenti musicali e teatrali del tempo sfociano qui e si fondono in un mare dove la forma è teatro e il teatro è forma, dove i temi sono idee personificate, dove le simmetrie narrano, gli sviluppi avvengono, gli scarti svelano l'imprevisto». (Giordano Montecchi)

Se Mozart si distinse soprattutto nei concerti per pianoforte, le sue opere per altri strumenti (violino, flauto, corno, clarinetto) influenzarono tutta la più tarda letteratura del concerto.

I concerti per violino non sono soltanto

opere giovanili, che ci aiutano a conoscere il sorgere dello stile concertistico di Mozart, ma sono la testimonianza sbalorditiva della folgorante quanto precipitosa maturazione cui giunse il loro autore nel giro di pochi mesi. Composti tutti e cinque tra l'aprile e il dicembre 1775 vengono solitamente distinti in due gruppi secondo il grado di maturità raggiunta: il primo e il secondo (K. 207 e 211) ancora legati a modelli preclassici o persino barocchi, e gli ultimi tre (K. 216, 218 e 219) tra le migliori prove di Mozart nello stile galante.

Il violino si emancipa progressivamente sia sul piano timbrico sia su quello tematico. Il concerto assume forme generose (che saranno pure quelle dei grandi concerti per pianoforte), dove spicca il finale, un rondò *pot-pourri*, con molteplici melodie prelevate al di fuori del territorio della musica colta – un tipo di rondò inedito nella produzione mozartiana e destinato a rimanere esclusivo dei concerti per violino. Altra caratteristica vistosa è lo spirito di giovinezza, l'esuberanza, l'impulso vitale, l'aspetto un po' acerbo e ribelle, uno stato d'animo mai più ritrovato in nessuna opera strumentale. «In queste tre composizioni parla il Mozart diciannovenne con tutta la sua carica di felicità e di ottimismo – malgrado i contrasti con il severo arcivescovo Colloredo – superbamente incorniciate in forme che paiono nate per essa anziché, come in parte lo furono, attinte alla tradizione ed elaborate dopo paziente studio». (Luigi Della Croce)

Nel corso del tempo Mozart trascurò sempre più il violino. Negli ultimi anni di Vienna non ne aveva più uno in casa. E forse un altro grande concerto per violino ci fu negato soltanto perché egli non si esercitò più allo strumento?



Uto Ughi



Pietro De Maria

Il pianoforte dei Tempi moderni

Bartók e le corde percosse

di Filippo Fonsatti

Il pianoforte è uno strumento a percussione. L'asserzione sembra scontata, ma a pensarci bene soltanto dal Novecento la si formula in modo consapevole. Le cose vanno più o meno così: nel Medioevo l'antichissimo "salterio" – cordofono a cornice o a tavola – imbocca due direzioni ben distinte: quella delle corde pizzicate, che giunge al clavicembalo, e quella delle corde percosse, che tende al pianoforte. È Bartolomeo Cristofori, liutaio padovano attivo a Firenze all'inizio del Settecento, a chiudere il cerchio inventandosi il "gravicembalo col piano e col forte", ossia applicando una martelliera al clavicembalo. Lo scopo è di graduare l'intensità del suono mediante la maggiore o minore forza impressa al martelletto con la pressione esercitata sul tasto. (Risultato analogo a quello che si ottiene percuotendo le bacchette sul tamburo o le mazze sui timpani: più deciso è il colpo librato, più forte il suono emesso.) Per due secoli, però, altre caratteristiche timbriche ed espressive del pianoforte vengono evidenziate e perfezionate, mentre si occultava la natura "percussiva": invenzioni come il pedale di risonanza o indicazioni come *cantabile*, *espressivo*, *legato* seminate a piene mani sugli spartiti romantici illustrano gli sforzi fatti per mascherare l'azione fisica da cui scaturisce il suono.

La definitiva presa di coscienza avviene nel 1911, quando Béla Bartók compone l'*Allegro barbaro* per pianoforte, esaltando violentemente la meccanica dell'emissione. Poi Stravinskij, dieci anni dopo, con le *Noces*, quindi ancora Bartók, nel 1937, con la *Sonata per due pianoforti e percussioni*, e infine Orff, nello stesso anno, coi *Carmina burana*, ribadiscono un concetto divenuto oggi luogo comune, suggellato dal genio di John Cage: il pianoforte è proprio uno strumento a percussione.

Quando si accinge a comporre la *Sonata*, su commissione della sezione di Basilea della Società Internazionale per la Nuova Musica, Bartók ha nelle orecchie una versione ridotta per due pianoforti e percussione dell'*Envol d'Icare*, balletto oggi dimenticato di Igor Markevitch del 1932, vero e proprio laboratorio di ricerca di soluzioni timbriche e combinazioni ritmiche.

Già nell'*Andante* del *Primo* e nell'*Adagio* del *Secondo Concerto per pianoforte* Bartók abbozza un dialogo tra lo strumento solista e le percussioni, di solito ritenuti timbricamente incompatibili; nella *Musica per archi, percussioni e celesta* inserisce il pianoforte nella sezione delle percussioni; nella *Sonata* completa l'esperimento ricercando la complementarità e l'equivalenza tra quegli strumenti, tra il suono e il rumore, sia con il prolungamento di un timbro da uno all'altro, sia dotando di una altezza effettiva le percussioni a suono indeterminato.

Nonostante le apparenze, il disordine armonico e la ruvidità ritmica della *Sonata* sono imbracati in un impianto strutturale geometrico, con licenze minime. Il primo movimento è in forma-sonata con introduzione lenta e coda fugata; il *Lento*, *ma non troppo* è tripartito, col da capo; l'*Allegro* conclusivo combina rondò e forma-sonata. Il delirio ritmico che percorre la partitura da capo in fondo e la martellante percussione dei pianoforti ricercano la barbarie come antidoto arcaico – e quindi folclorico – alla crisi della ragione occidentale. È una reazione volontaristica alla cupa disperazione del presente, ma la tensione e l'incedere frenetico e inesorabile – come gli ingranaggi che inghiottono l'operaio Chaplin di *Tempi moderni* – tradiscono l'angoscia per un mondo che marcia speditamente verso il conflitto più terribile della sua storia.



Andrea Dulbecco
Maurizio Ben Omar



I Salonisti

Musica per annegare I Salonisti del Titanic

di Nicola Campogrande

Il Titanic sta affondando. I passeggeri sono travolti dal panico. I musicisti di bordo, sul ponte, suonano. «Ma a che cosa serve?» - chiede uno di loro - «Nessuno ci ascolta». Il capobanda risponde: «Non ci ascoltano nemmeno durante la cena», e «chiama» il numero successivo. Poi, nel film di Cameron, si assiste al congedo: il primo violino, quando l'acqua gli sta arrivando alle caviglie, saluta i compagni: «Signori, è stato un privilegio suonare con voi questa sera». E giù nell'acqua gelata.

Sono gli ultimi istanti di vita e di lavoro dell'orchestrina del Titanic, un quintetto (interpretato, nel film, dai Salonisti) e un trio incaricati di rendere leggendario il varo della nuova nave della White Star Line.

Tutto era cominciato con la battaglia commerciale tra la White Star e la

Cunard Line per il predominio sulle rotte atlantiche: le due compagnie mettono in cantiere navi sempre più veloci e confortevoli, si riducono i tempi di viaggio e si installano elettricità e acqua corrente nelle cabine dei passeggeri, si progettano saloni da pranzo sempre più fastosi e, naturalmente, si ingaggiano a bordo i musicisti più prestigiosi che riesce di trovare.

Malpagati, privi persino della consueta indennità per l'uniforme (che ognuno doveva farsi appositamente ricamare), gli otto egregi suonatori del Titanic alloggiavano in seconda classe, di fianco al locale dove era in funzione una rumorosissima macchina pela-patate. Quasi sempre divisi in due formazioni (due violini, violoncello, contrabbasso e pianoforte per la prima classe; viola, violoncello e pianoforte per la seconda),

attaccavano a mezzogiorno, accompagnando il pranzo. Poi venivano l'ora del tè, i recital, la musica d'ambiente. E poi ancora c'era la musica della cena e quella del dopocena, che spesso significava inanellare balli e danze fino a tarda notte. Il repertorio era tratto dal White Star Line Songbook, una selezione di 352 ouvertures, brani d'opera, pezzi sacri, *entr'acte* e intermezzi, suite, fantasie, valzer, marce e *cakewalks*: ogni musicista era tenuto a conoscere a memoria tutti i pezzi, così che il capobanda poteva semplicemente «chiamare» i numeri e organizzare le esecuzioni secondo le necessità del momento.

È in corso da sempre una *querelle* su quale fu l'ultimo pezzo suonato la notte del 14 aprile 1912: il Titanic si inabissò al suono dell'inno *Nearer My God to Thee* o danzando sul valzer *Songes d'automne*?



«Una voce che da sola vale una serata»

Eteri Gvazava



Trent'anni, siberiana, Eteri Gvazava ha incantato il pubblico e la critica europei nel ruolo di Fiordiligi (*Così fan tutte*), nell'ultima regia incompiuta di Giorgio Strehler. Allestito al Nuovo Piccolo Teatro di Milano, lo spettacolo, registrato per la radio e la televisione, ha avuto 43 repliche tra gennaio e marzo 1998, con riprese programmate fino al 2000 in tutta Europa. Un debutto specialissimo per questa giovane allieva della Bachakademie di Stuttgart e della Hochschule für Musik di Karlsruhe, che è stata descritta come una donna «... di cui è impossibile non innamorarsi. La purezza, la nobiltà, l'intensità affettiva che possiede questa ragazza, uscita da un quadro dell'Appiani, sono già oggi straordinarie». («Corriere della sera», 1998)

Si parla di una voce splendida, di una bellezza selvaggia, una voce che da sola vale la serata (parola di «Le Monde» e «The Guardian»).

Ad accompagnarla al pianoforte sarà Peter Nelson. Il pianista di Boston, formatosi a Francoforte, ha iniziato una carriera da solista che lo ha portato a suonare con molte orchestre europee, pur continuando a rimanere legato alla musica da camera. Ha seguito corsi di perfezionamento e *master-class* tenuti da artisti del calibro di Elizabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac, Hilde Zadek. Fra le molte partecipazioni a festival e concorsi internazionali, da ricordare le sue collaborazioni con Kurt Moll, Maria Venuti e Gabriele Schanaut.

La K. 550 Fascino indiscreto del déjà entendu

di Filippo Fonsatti

Quando il direttore d'orchestra sale sul podio e attacca il primo movimento della *Sinfonia n. 40* di Mozart un mormorante sussulto circola in platea: «Sì, è proprio lui, lo riconosco!». L'incipit è uno di quei motivi che, sotto forma di *jingles* pubblicitari, arrangiamenti pop o filastrocche goliardiche, fanno parte del bagaglio culturale collettivo, come il ritratto di Monna Lisa del Giocondo o la Torre di Pisa. Le poche battute che costituiscono il primo tema lasciano un *imprinting* indelebile. Una volta esauriti l'esposizione, attendiamo con ansia



la ripetizione di quella faticida successione di note, autocompiandoci al suo riapparire frammentato nello sviluppo e godendo appagati al suo ritorno testuale nella ripresa, che giunge a tranquillizzarci. Come quando torniamo a casa da Parigi ci ricordiamo volentieri della *Gioconda* vista al Louvre dopo un'ora di coda ma ignoriamo che pochi metri più in là c'è un altro capolavoro leonardesco altrettanto splendido quale *La Vergine delle rocce* e come, venendo da Pisa, raccon-

tiamo della torre senza aver messo piede nel battistero, così sotto la doccia fischiettiamo quel primo indimenticabile tema, "lui" soltanto, l'unico che abbia la forza di conficcarsi nella nostra testa ovattando tutto il resto della sinfonia.

La suggestione di quel tema condiziona il nostro ascolto. La sua persistenza distrae la nostra attenzione dalle pulsanti atmosfere protoromantiche dell'*Andante*, dal *Minuetto* insolitamente severo e accigliato e dai guizzanti intrecci polifonici del finale in cui ci illudiamo di percepire il "suo"

ritorno. Ma dobbiamo rassegnarci, perché "lui" non tornerà più, durante l'inutile attesa la sinfonia è finita, l'orchestra ha già suonato l'ultimo accordo mentre noi stiamo applaudendo automaticamente senza che "lui" sia riapparso a lusingarci.

Attenti, però: la forza icastica di quel tema, che ci ha stregato l'udito quella prima volta chissà come dove quando, rappresenta il già noto, il passato, la rinuncia: non lasciamo che asseondi la pigrizia intellettuale, in agguato anche quando paghiamo il biglietto.

Orchestra
Sinfonica
Nazionale
della RAI

STRUMENTISTI
DELL'APPUNTAMENTO
DI DOMENICA MUSICA
domenica
28 novembre
ore 10.30

Marco Jorino
flauto
Carlo Romano
Franco Tangari
oboi
Cesare Coggi
Franco Da Ronco
clarinetti
Andrea Corsi
Mauro Monguzzi
fagotti
Marco Tosello
corni
Roberto Rossi
Ercole Ceretta
Gianni Dallaterra
trombe
Joseph Burnam
Arnaldo Marchesi
tromboni
Giuseppe Lercara
Alessandro Mancuso
violini
Maria Antonietta
Alves Dos Anjos
viola
Fabio Storino
Giuseppe Ghisalberti
violoncelli
Cesare Maghenzani
contrabbasso
Luca Brancaloni
pianoforte

Stravinskij era uno che, come dire, prendeva in prestito. Né più né meno di altri colleghi, a dirla tutta. Ma è che lui lo dichiarava, completava le partiture e poi scriveva le sue *program notes* spiegando che aveva preso spunto di qui e di là, che si era ispirato a quella certa raccolta, che in quel periodo ascoltava molto Bach... E così per tutta la vita andò avanti innamorandosi di musica d'altri, ruminandola e poi digerendola nelle proprie partiture. Capì con il *Ragtime* per undici strumenti del 1918, che non era ispirato a nessun brano in particolare ma che svelava la sua passione per il jazz prendendone in prestito i moduli ritmici e, soprattutto, la tecnica strumentale (la *jazz-band*, peraltro, era vicina a quell'ideale di autonomia solistica che gli interessava). E capì con l'*Ottetto* per flauto, clarinetto, due fagotti, due trombe e due tromboni (1922-23): riferendosi al finale Stravinskij confessò: "Le *Invenzioni a due voci* di Bach erano in qualche modo nel fondo remoto della mia mente mentre componevo questo movimento [...]. Il nitore e la lucidità delle *Invenzioni* costituivano in quel tempo un mio ideale e, in ogni caso, io miravo a serbare tali qualità in massimo grado nelle mie proprie composizioni".

Si accende una luce: Stravinskij

Prestiti e modernità tra "Ragtime" e "Ottetto"

Eppure quando noi ascoltiamo queste musiche abbiamo in mente Stravinskij, non Scott Joplin, non Bach. Perché? Perché Stravinskij, dopo aver ruminato, nelle musiche da cui ripartiva faceva saltare la quadratura ritmica e indiavolava i valori, gli accenti, le battute, scolpendo così sulle pagine quel segno di modernità che gli faceva apparire la vita così eccitante: nella sua musica tutto è sempre in movimento, è un mondo visto dal treno, il suo, e non appena ci troviamo addosso quel genere di brivido oggi noi pensiamo: Stravinskij. E poi perché, per potersi scalmanare con il ritmo, Stravinskij teneva a freno l'armonia (altrimenti nessuno avrebbe più

capito niente). Là dove in Bach scorrevano tre accordi, Stravinskij ne inventa uno solo, più ampio ma costante; se in un *rag-time* autentico si trattava di alternare in continuazione le armonie, nel suo *Ragtime* spesso si fissano alcune note di base e poi si fa perno su di esse. Era anche quello un modo "moderno" di pensare la musica. E, per noi, è diventato un altro segnale luminoso che si accende e, inesorabilmente, ci dice: Stravinskij. (n.c.)



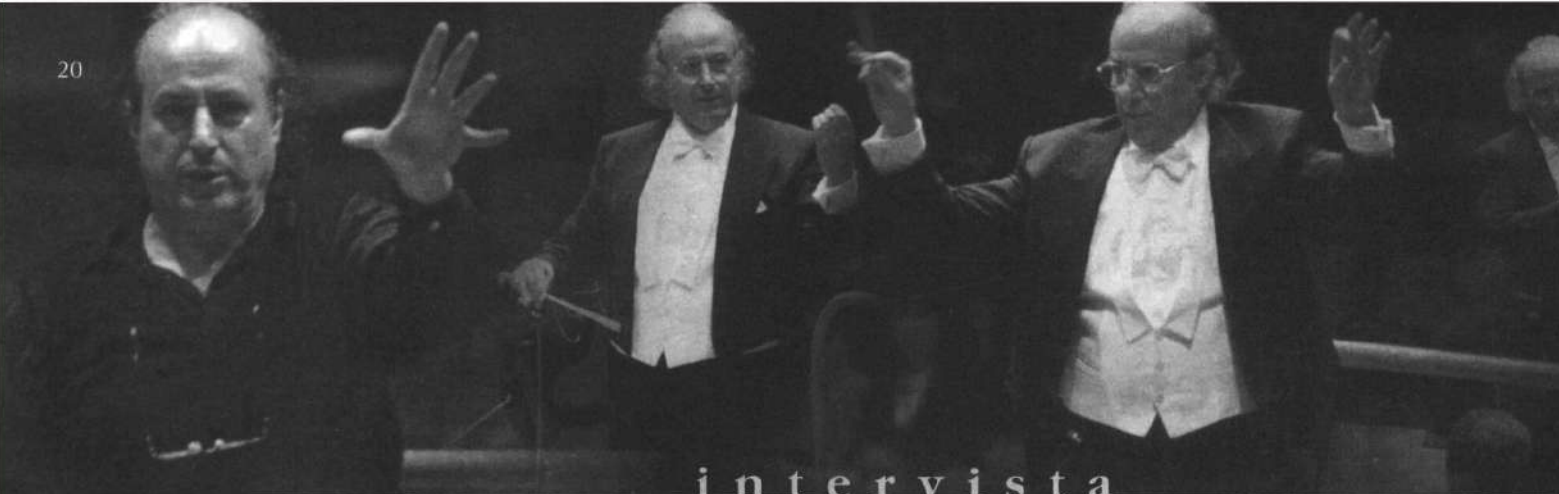
Igor Stravinskij

appuntamenti

Di ritorno dalla tournée in Austria e Germania, l'OSN ha ancora un appuntamento fuori sede, al teatro "Romolo Valli" di Reggio Emilia.

mercoledì 24 novembre ore 21
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Eliahu Inbal direttore

Mozart Sinfonia in sol minore K. 550
Bruckner Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore


 intervista

Progetti di stile

di Savina Neirotti

Eliahu Inbal

**TOURNÉE IN
AUSTRIA E
GERMANIA:
LE TAPPE**

mercoledì 10

Linz

Brucknerhaus Linz

giovedì 11

venerdì 12

Salisburgo

Grosses
Festspielhaus

sabato 13

Monaco

Prinzregententheater

domenica 14

Francoforte

Alte Oper Frankfurt

martedì 16

Düsseldorf

Tonhalle Düsseldorf

mercoledì 17

Colonia

Kölner Philharmonie

giovedì 18

Stoccarda

Liederhalle

Eliahu Inbal è il direttore onorario dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI dal 1996. Nato a Gerusalemme, lo lega al Piemonte il concorso "Guido Cantelli" di Novara che nel 1963 ha dato avvio contemporaneamente alla sua carriera italiana e internazionale.

Maestro, come raccontare l'inizio del suo rapporto con l'OSN?

«I primi contatti sono avvenuti prima della creazione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, tramite l'allora direttore artistico Sergio Sablich. Avevo già diretto l'Orchestra di Torino, ma anche quella di Roma, quando già si ventilava l'ipotesi di unificare le orchestre. Allora la qualità dell'Orchestra di Torino era evidente; era una formazione omogenea, con un suo stile; chiaramente, la creazione di un'orchestra unica comportava la ricerca di una nuova identità, da trovare cercando di superare i problemi di disciplina musicale e sociale che sono diversi a seconda delle orchestre e delle persone che le compongono».

Come avviene il processo di amalgama di un'orchestra? Quali sono i passaggi necessari?

«Innanzitutto bisogna avere tempo, lavorare sapendo che è anche necessario che si chiariscano certe questioni di tipo pratico e organizzativo, che i musicisti ritrovino una certa tranquillità dopo il trauma del cambiamento. Quando ho accettato di diventare il direttore onorario dell'OSN, a poco più di un anno dalla sua creazione, avevo messo bene in chiaro che bisognava lavorare in due direzioni: musicale e organizzativa. C'erano molti esuberanti, ovvero troppi strumentisti per lo stesso ruolo; c'era una inevitabile

disparità tra alcuni strumentisti... tutti problemi delicati da affrontare, ma che si sono risolti. Per quello che riguarda le mie scelte di repertorio, ho cercato di legare l'Orchestra a certi progetti chiave, come l'esecuzione integrale del *Ring* di Wagner, il ciclo delle nove sinfonie di Beethoven, il ciclo Schumann e Brahms. Sono questi progetti che aiutano un'orchestra a trovare il suo stile, così da arrivare a suonare tutti nello stesso modo, e che permettono di imporre una chiave di lettura, e contemporaneamente di avere il tempo di sperimentarla e approfondirla, di farla penetrare. E così piano piano le disparità spariscono, si trovano gli equilibri sonori, l'orchestra si assesta».

Qual è stato il momento clou, la chiave di svolta che ha fatto sì che l'OSN diventasse l'orchestra che è oggi?

«Direi durante la tournée in Svizzera nel 1997: quello è stato un momento importante. Spesso le tournée all'estero diventano momenti di svolta. In tournée la concentrazione è al massimo, gli sforzi sono indirizzati su un unico obiettivo comune, i musicisti acquistano coscienza del proprio valore e di quello dell'orchestra. Si tratta anche di una questione psicologica; è inevitabile sentirsi sollecitati quando ci si presenta fuori dalla propria città o addirittura dal proprio paese. E così l'orgoglio aiuta la concentrazione e galvanizza tutte le energie verso il concerto finale.

Mi ricordo ancora le prove di quella tournée. Non si può dire che i musicisti andassero a casa con il sorriso... a tratti sono stato anche brutale. Cercavo il salto di qualità, e ho alzato le aspettative. Volevo l'eccellenza in tutto, nel ritmo, nel fraseggio, nell'intonazione. Volevo precisione ed equilibrio, e li ho ottenuti.

Non mi bastava ottenere un risultato soddisfacente, non volevo una resa all'ottanta per cento ma al centottanta per cento. Per molti è stato uno shock, ma è servito. L'enorme successo di quella tournée ha aumentato la fiducia e l'autostima dei musicisti, e di concerto in concerto il livello continua a crescere».

Avendola vista spiegare la musica ai ragazzi del liceo durante le prove aperte alle scuole, viene voglia di chiederle quanto servano le parole a un direttore d'orchestra, e quanto invece sia sufficiente il gesto.

«I musicisti sono dei professionisti, e spesso sono i primi a voler comunicare attraverso la musica. Non tutti credono che sia necessario conoscere la genesi o la storia di un brano per poi poterlo eseguire in modo soddisfacente. Certo, in alcuni casi specifici, il discorso cambia. Quando abbiamo eseguito il *Ring* a Torino mi sono accorto che non tutti sapevano di che cosa si trattava, e in quel caso l'ignoranza poteva danneggiare l'esecuzione. Bisogna comunque tenere presente che durante le prove in orchestra non c'è materialmente il tempo di portare avanti un discorso musicologico approfondito. Sarebbe auspicabile che i musicisti sentissero l'esigenza personale di approfondire.

Pensando al programma della tournée in Germania e Austria, che prevede Mozart, Mahler e Bruckner, come si sente a eseguire musica tedesca in terra tedesca? È stata una scelta precisa, una sfida?

«I programmi si scelgono sempre insieme con il direttore artistico e si studiano anche in base alle richieste degli organizzatori delle tournée. È un po' un'abitudine all'estero aspettarsi musica italiana dalle orchestre italiane, ed è una tendenza che trovo assolutamente limitativa. La musica sinfonica italiana non è molto nutrita, e comunque la musica è internazionale».

Suonare nella storia

di Giangiorgio Satragni

Per l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI compiere una tournée in Austria e Germania significa, in termini musicali, andare nella tana del lupo, perché molti dei luoghi toccati s'identificano immediatamente con la storia della musica passata e presente. Linz è il capoluogo dell'Austria Superiore dove fu attivo Anton Bruckner, che nei dintorni era nato e nei dintorni (all'Abbazia di Sankt Florian) è sepolto: la città ne onora la memoria non solo attraverso l'intitolazione della moderna sala affacciata sul Danubio (il Brucknerhaus), ma con un festival di prestigio, il Brucknerfest, che si svolge tutti gli anni in settembre con orchestre di mezzo mondo. Anche d'inverno i normali cicli di abbonamento ospitano complessi di rango, tanto che gli abbonati che andranno a sentire l'Orchestra RAI hanno in carnet pure i Wiener Philharmoniker.

Ma che dire, allora, di Salisburgo, dove i Wiener sono l'orchestra residente in estate? L'equazione Salisburgo uguale musica è presto fatta, come l'equazione Salisburgo uguale Mozart, il quale tanto odiava la sua città natale e oggi vedrebbe la sua effigie stampata dappertutto, non solo sui cioccolatini, originali o contraffatti che siano. Più di ogni altra città al mondo Salisburgo vive di musica e sulla musica, senza la quale alberghi e botteghe non camperebbero. Da un lato l'antica sede dei principi arcivescovi rappresenta per gli studenti di musica il luogo di perfezionamento ad alto livello, con l'Università della Musica Mozarteum (fino a poco tempo fa Hochschule, cioè scuola superiore); da un altro è il luogo di ricerca sulle musiche di Mozart, con la Fondazione Mozarteum; infine è la città del più importante festival musicale, il più ambito e il più caro. Le sale del festival estivo sono naturalmente utilizzate da altre istituzioni durante l'anno, e in questo caso il pubblico non è internazionale, ma locale.

Passato subito il confine tedesco, dopo un viaggio non lungo si tocca Monaco, con la sua storia e la sua musica scritte a caratteri d'oro: basti pensare a Wagner, che grazie a Ludwig II di Wittelsbach poté far rappresentare al Teatro di Corte e Nazionale *Tristano e Isotta* e *I maestri cantori di Norimberga*, e poi ancora *L'oro del Reno* e *La valchiria*. Oggi Monaco è un centro propulsore, dove l'Opera di Stato Bavarese è passata da Wolfgang Sawallisch a Zubin Mehta at-

traverso l'interregno di Peter Schneider; dove i Filarmonici del vecchio Sergiu Celibidache (che fino alla morte rimase anche *Generalmusikdirektor* della città) sono passati a James Levine e l'Orchestra della Radio Bavarese, che fu di Eugen Jochum in tempi storici, è affidata ancora per qualche anno alla bacchetta di Lorin Maazel.

Diversa, ma non meno viva, è l'organizzazione musicale nelle città della fascia occidentale e renana, perché lì, pur essendovi diverse orchestre, l'attività si coagula in genere intorno a una forte istituzione sinfonica, spesso radiofonica, e a un teatro d'opera ancorato al sistema della compagnia stabile. Così è a Francoforte, dove nella moderna sala costruita all'interno del vecchio teatro dell'opera distrutto suona l'Orchestra della Radio di Francoforte (Hessischer Rundfunk, la

Radio dell'Assia), presso la quale a lungo è stato direttore principale Eliahu Inbal, mentre l'opera va in scena al Teatro Comunale. Così è a Colonia, con l'Orchestra del WDR (il Westdeutscher Rundfunk) e un Teatro Comunale molto rinomato, così a Stoccarda con l'Orchestra Sinfonica della Radio e il Teatro di Stato (dove lo stato è il Land Baden-Württemberg), mentre un poco diversa è la situazione di Düsseldorf, dove ai Düsseldorfer Symphoniker corrisponde, sul piano teatrale, la Deutsche Oper am Rhein, un'istituzione teatrale condivisa con la vicina Duisburg.

I complessi radiofonici tedeschi sono abbastanza noti in Italia, non soltanto fra gli addetti ai lavori: a Torino l'Orchestra della Radio di Stoccarda è stata ospite di Lingotto Musica la scorsa stagione, e il mese prossimo sarà la volta di quella di Colonia con il suo direttore principale Semyon Bychkov. Come si vede, il viaggio della Sinfonica RAI in Germania è parte di uno scambio culturale in senso proprio.

LA TOURNÉE, I PROGRAMMI

Mahler

Sinfonia n. 5 in do diesis minore

Mozart

Sinfonia in sol minore K. 550

Berio

4 Versioni originali della "Ritirata Notturna di Madrid" di Luigi Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra

Bruckner

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore

Un percorso tra le sale della tournée

La tournée dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI tocca alcune delle sale più importanti d'Europa: la **Brucknerhaus** di Linz ha 1.420 posti ed è un affascinante palazzo sulla riva del Danubio. Costruita nel 1974, questa sala ha un'acustica meravigliosa e ha ospitato i maggiori direttori e le maggiori orchestre degli ultimi 25 anni. Agli architetti finlandesi Kaija e Hieki Siren va il merito per l'architettura mozzafiato di questa costruzione.

Tutti conoscono la **Grosses Festspielhaus** di Salisburgo, disegnata dall'architetto austriaco Clemens Holzmeister e inaugurata nel 1960 da Herbert von Karajan e i Wiener Philharmoniker con *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss. Questo teatro ha uno dei palcoscenici più grandi del mondo e tutti i maggiori direttori, cantanti e solisti sono passati di qui.

Il **Prinzregententheater** (1.100 posti) di Monaco fu inaugurato nel 1901 con i *maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner e ha ospitato l'Opera di Stato Bavarese da subito dopo la Seconda Guerra Mondiale - quando il Nationaltheater fu distrutto - fino al 1963. Da allora fino al novembre 1996 questo teatro è rimasto chiuso, per essere riaperto come teatro e sala da concerto.

La **Alte Oper** di Francoforte (2.500 posti) è stata riaperta nel 1981 dopo essere stata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, ed è soprattutto utilizzata come sala da concerto. L'esterno ha preservato l'aspetto originale, ma all'interno è ora una delle migliori sale da concerto moderne. Nella stagione 1999-2000 sono in cartellone, insieme all'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la Montreal Symphony diretta da Charles Dutoit, il Concertgebouw Amsterdam diretto da Riccardo Chailly e la London Symphony diretta da Kurt Masur.

La **Tonhalle** di Düsseldorf è la sala più prestigiosa della città con i suoi 1.500 posti. Accanto all'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sono in cartellone la Pittsburgh Symphony, la Dresden Philharmonic, la Radio Symphony Berlin e l'Academy of St. Martin in the Fields.

A Colonia l'Orchestra è stata invitata dalla radio internazionale tedesca, la Deutschlandfunk, a suonare nella **Philharmonie**, una delle sale più affascinanti d'Europa (2.200 posti).

Infine la **Liederhalle** di Stoccarda (2.100 posti), una delle prime grandi sale a riaprire dopo la seconda Guerra Mondiale nel 1954, nota per avere una delle migliori acustiche di tutta la Germania.

Manfred Gerber, Music Promotion (organizzatore della tournée)



La giovinezza di Harding e l'apprendistato da genio

di Savina Neirotti

È considerato l'*enfant prodige* della direzione d'orchestra, il giovane "genio" inglese che a ventitré anni ha già diretto i Berliner e ha alle sue spalle esperienze che spesso concludono una carriera, non la iniziano. Daniel Harding potrebbe avere paura di essersi bruciato, paura di fare i passi successivi. Succederà anche a lui, qualche volta, come a tutti. Ma più spesso sembra muoversi nella sua vita con estrema naturalezza, semplicemente cercando di fare, bene, quello per cui si sente nato.

«Da piccolino, come tutti, ho studiato un po' il pianoforte e il violino, ma il grande momento è arrivato quando avevo otto anni e ho incominciato a studiare la tromba. L'ho amata da subito, e ho avuto la fortuna di avere un insegnante speciale, Robert Stevens, che mi permetteva di suonare tutti i generi di musica, cercando di allargare i miei interessi. Mi portava addirittura le partiture orchestrali sulle quali lavorare insieme.

Potevo fargli tutte le domande che volevo, anche riguardo ai miei primi tentativi di composizione.

A undici anni suonavo nelle orchestre giovanili di Oxford e dintorni, divertendomi come un matto. Le orchestre giovanili hanno significato moltissimo per me. Si incontrano persone che hanno i tuoi stessi interessi, puoi confrontarti con i direttori e sperimentare, se è quello che ti interessa. Ho sempre fatto parte di tutte le orchestre scolastiche, anche a Oxford, quando non frequentavo una scuola musicale. La svolta della mia vita è avvenuta quando mi sono trasferito a Manchester a tredici anni, per frequentare la Chethams School of Music. Lì eravamo 250 musicisti, l'atmosfera era molto amichevole e stimolante, potevi davvero provare a realizzare i tuoi sogni». E a Manchester Daniel mette su la sua orchestra, con i suoi compagni, scegliendo che cosa eseguire e come, senza condizionamenti. «Si è trattato di una situazione ideale: suonavamo quello che in quel momento ci ispirava, senza preoccuparci se fosse troppo presto, e soprattutto senza seguire un percorso preciso. Abbiamo eseguito i *Lieder* di Mahler, il *Siegfried* di Wagner, musiche di Gershwin... tutto da soli, facendo concer-

ti interni e senza che nessun insegnante ci seguisse. Poi, quando abbiamo deciso di preparare il *Pierrot Lunaire*, ci siamo accorti che avevamo bisogno di una mano. Avevo quindici anni e in questo caso l'entusiasmo non poteva sostituire l'inesperienza». Chi poteva aiutarli? Qualcuno che fosse disposto ad accettare che degli adolescenti volessero affrontare il *Pierrot Lunaire* uscendone vittoriosi. E abbastanza vicino, a Birmingham, c'era il "mitico" Simon Rattle. «Convincemmo un nostro insegnante a scrivere a Simon Rattle, e lui rispose di andare da lui a fargli sentire il nostro lavoro. Partimmo in tre con le registrazioni e lui ascoltò tutto attentamente. Disse che era un'esecuzione più accurata di quella dei Berliner, quindi giusta, ma completamente sbagliata. Era evidente che non capivamo quello che suonavamo e Simon cercò di spiegarcelo». Quell'incontro, oltre a condurre a una splendida esecuzione, segna l'inizio di un contatto tra Rattle e Daniel: nel 1993 Harding diventa suo assistente alla City of Birmingham Symphony Orchestra, con la quale debutta nel 1994 vincendo il Royal Philharmonic Society "Best Debut" Award.

«Essere assistente di Simon significava esserci a tutte le prove, ascoltare per lui in sala e poi rispondere alle sue domande sul suono, sulla resa musicale, e anche sui risultati effettivi di certe scelte. Il confronto era molto stimolante, e di nuovo potevo rivolgergli tutte le domande che volevo. Spesso mi diceva di preparare questo o quel movimento di un brano che lui stava provando e mi faceva salire sul podio a dirigerlo. L'orchestra mi conosceva e mi ha sempre accettato. Il mio debutto fu proprio durante un concerto della CBSO diretto da Simon; verso la fine del concerto mi presentò al pubblico e mi fece dirigere *Il mandarino meraviglioso* di Bartók. Da quel momento in poi Simon mi ha sempre aiutato, parlando di me e presentandomi a chi poteva darmi delle opportunità».

Nella stagione 1995-96 Harding diventa assistente di Claudio Abbado a Berlino e nella primavera del 1998 dirige i primi concerti con la Mahler Chamber Orchestra a Ferrara e al Festival di Pasqua di Salisburgo, per poi affrontare, nell'estate del 1998, il *Don Giovanni* di Mozart con la regia di Peter Brook al Festival di Aix-en-Provence.

«Con la Mahler Chamber Orchestra si è ricreata l'atmosfera che ho vissuto quando ero ragazzino e avevo la mia orchestra: stessa libertà, stessa voglia di essere radicali, forse un po' ribelli, stessa determinazione, e tutto a un livello di professionalità altissimo. Nessuna paura di sperimentare, di discutere e di confrontarsi. Anche dal punto di vista umano il rapporto con un'orchestra di coetanei non può che essere stimolante, soprattutto quando si sta insieme per tanto tempo, portando in giro uno spettacolo così particolare e controverso».

Il risultato di quest'esperienza può essere riassunto dalle parole di Luca Fontana, che scrive: «Quell'esecuzione mi ha lasciato stupefatto, mi si è incisa nitida nella memoria, scostando di lato il centinaio di altre che ho ascoltato. Sparita ogni incrostazione romantica, *Don Giovanni* si è illuminato di una luce raggiante e crudele, di una frenesia vitale e distruttiva a un tempo... Quest'elfo inglese dalla simpatica faccia ironica, con davanti a sé uno strumento perfetto come l'MCO, ci serba molte felici sorprese per il futuro». ("Diario", 1999)

Daniel Harding



È considerato l'*enfant prodige* della direzione d'orchestra, il giovane "genio" inglese che a ventitré anni ha già diretto i Berliner.

te, potevi davvero provare a realizzare i tuoi sogni». E a Manchester Daniel mette su la sua orchestra, con i suoi compagni, scegliendo che cosa eseguire e come, senza condizionamenti. «Si è trattato di una situazione ideale: suonavamo quello che in quel momento ci ispirava, senza preoccuparci se fosse troppo presto, e soprattutto senza seguire un percorso preciso. Abbiamo eseguito i *Lieder* di Mahler, il *Siegfried* di Wagner, musiche di Gershwin... tutto da soli, facendo concer-

Drammi e beffe

di Francesco Blanchetti

LA MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Fondata nel 1997 su iniziativa di Carlo Abbado e di alcuni elementi della Gustav Mahler Jugendorchester, la Mahler Chamber Orchestra ha debuttato nella primavera 1998 a Ferrara e al Festival di Pasqua di Salisburgo. Nell'estate dello stesso anno, diretta alternativamente da Claudio Abbado e Daniel Harding, ha ottenuto un grande successo nel *Don Giovanni* di Mozart con la regia di Peter Brook, presentato al Festival di Aix-en-Provence. A Ferrara, sotto la direzione di Carlo Abbado, è stata impegnata, nel maggio 1999, nella messa in scena di *Falstaff* e nel febbraio 2000 parteciperà alla produzione di *Così fan tutte*.

L'aura terribile e demoniaca che ha sempre circondato la *Quinta Sinfonia* trae origine dalla famosa affermazione di Beethoven - tramandata dal segretario Schindler - a proposito del tema d'apertura: «così il destino bussa alla porta». Impossibile ancora oggi prescindere da quell'immagine evocante una forza avversa di immane portata: non possiamo non riconoscere alla *Quinta Sinfonia*, al di là delle sue valenze puramente musicali, una volontà di eloquio non inferiore a quella che anima altre sinfonie beethoveniane direttamente legate a contenuti extramusicali. Nel suo arco drammatico che ha l'avvio in quella cellula di quattro note, la *Quinta* allude inevitabilmente alle tappe di un conflitto tra necessità e libertà, lungo una traiettoria dalle tenebre alla luce destinata a culminare nell'apoteosi del finale.

Nel 1810, a più di un anno di distanza dalla prima esecuzione della *Quinta Sinfonia*, Beethoven infonde uno slancio epico di pari portata nell'*Ouverture* per l'*Egmont*, il dramma storico di Goethe che ha per protagonista il nobile fiammingo decapitato dagli spagnoli nel 1568. La pagina beethoveniana è pensata

come un condensato dell'intero dramma, rievocandone il clima cupamente fatalistico. La sezione conclusiva allude alla scena della visione quando Egmont, imprigionato e condannato a morte, vede comparire in sogno la libertà che gli predice la liberazione dei Paesi Bassi. Con la sua trionfante perorazione l'*Ouverture* celebra così l'utopia di un'umanità redenta da ogni carcere, già posta da Beethoven a sigillo del *Fidelio* e della *Quinta Sinfonia*.

Il *Terzo Concerto* per pianoforte, portato a termine nel 1921, rappresenta uno dei vertici del giovane Prokof'ev, per la perfetta integrazione tra virtuosismo pianistico e discorso orchestrale, sotto il segno di una smagliante energia. Il pianismo così innovativo dell'autore, nel quale la leggerezza toccatistica si fonde con un'inedita violenza percussiva, vi si manifesta nei suoi

tratti più tipici. Nonostante l'adozione di architetture classicheggianti (tre movimenti, il primo dei quali è costruito in forma-sonata, il secondo è un tema con variazioni, il terzo è una sorta di rondò), l'essenza del concerto non risiede nel rigore costruttivo, ma in un perpetuo trascorrere dell'invenzione dal virtuosismo alla sospensione lirica, dalle più rarefatte meditazioni a una meccanicità rumoristica e beffarda.



Lilya Zilberstein

Nata a Mosca nel 1965, **Lilya Zilberstein** inizia fin da giovanissima lo studio del pianoforte diplomandosi con medaglia d'oro alla Scuola Speciale di Musica "Gnesin". Nel 1985 vince il Concorso Russo e il Concorso Pan-Sovietico di Riga, ma la svolta alla sua carriera è data dalla vittoria al Concorso "Ferruccio Busoni" di Bolzano, dove nel 1987 si aggiudica anche il premio speciale del pubblico. Da allora inizia una intensa attività concertistica che la vede esibirsi con grandissimo successo in tutta Europa, negli Stati Uniti, in Canada e in Giappone.



Mahler Chamber Orchestra

Dizionario
inglese-italiano,
lemma
progress:

1. avanzata,
avanzamento,
carriera;
2. andamento,
corso, 3. svilup-
po, progresso,
miglioramento;
4. (arc.) viaggio,
cammino:
*The Pilgrim's
Progress*, ovvero
il "viaggio" alle-
gorico di John
Bunyan (1628-
88) dalle tenebre
alla luce. William
Hogarth, l'artista
settecentesco
nelle cui incisioni
Stravinskij
ravisò il
potenziale
drammatico per
il suo lavoro, era
uno specialista di
questi "viaggi".
Dopo aver
illustrato quello
di una prostituta
(*The Harlot's
Progress*, sei
scene), fece
altrettanto con
quello di un
libertino (*The
Rake's Progress*,
otto).

The Rake's Progress

L'inizio di una carriera

di Alberto Rizzuti

Esistono vari modi per sconvolgere un'esistenza. Uno dei più crudeli è rovesciare all'improvviso una valanga di soldi addosso a un uomo normale. Se a tessere la trama c'è il diavolo in persona, le speranze di salvezza sono poche. Ingaggiando un libertino, uno che verso la dannazione fila dritto come un assassino, Auden e Stravinskij scelgono un moralismo così crasso da sembrare falso. E infatti.

Tom Rakewell molla la fidanzata per inseguire la felicità intravista dietro le parole di un tipo ombroso (Nick - appunto Shadow). Preoccupata dal silenzio, dopo un po' Anne si mette sulle sue tracce nei bassifondi in cui prima Lulu s'era perso Dorian Gray. Sprofondato nella poltrona di un lupanare (tenutaria: Madame Goose), Tom si annoia mortalmente. Per sconfiggere il vizio, Shadow gli propone una soluzione estrema: sposare Baba la Turca, la donna barbata. Inuzzolato dalla sfida al desiderio in quanto tale, il libertino accetta. Quando Anne lo ritrova nella casa in cui è andato a vivere con l'orribile levantina, lui si dichiara indegno del suo amore. Ma la coscienza si rivolta: una notte Tom vede in sogno una macchina che trasforma le pietre in pane e il giorno dopo comunica a Shadow la sua intenzione di diventare benefattore dell'umanità. Venduti all'asta sposa e beni, il libertino finisce in breve a contrattare l'anima fra le lapidi di un cimitero. Inappagato da una vittoria che si annuncia troppo facile, Shadow gli offre la sal-

vezza in una partita a carte. Ispirato da Anne, Tom vince. Stizzito, il diavolo si vendica rubandogli la ragione.

Un'accozzaglia di luoghi comuni assemblata ad arte: in un certo senso, il trampolino ideale. Dieci giorni gomito a gomito e la fantasia dei due artisti s'ingegna. Auden produce un capolavoro di poesia e Stravinskij ci ricama sopra come sa lui. Tre anni di lavoro. Intanto, Adorno lo crocifigge e Schoenberg muore lasciando incompiuto un dramma musicale (*Mosè e Aronne*) estorto per decenni a un'unica serie. Opera a pezzi chiusi con tanto di maestro al cembalo, la *Carriera di un libertino* debutta a Venezia l'11 settembre 1951. Per lo scorno dei filosofi della *Neue Musik*, al XIV Festival di Musica Contemporanea.

Il debutto dell'opera alla Fenice richiedeva anche un titolo in italiano. Per ribadire l'ironia dell'incisore inglese, Stravinskij scelse l'utilitaristico "carriera". E fece male, perché l'ironia funziona solo se è sottile, oltre che necessaria. Puntuale, la polemica divampò appuntandosi sull'immoralità del soggetto, ma l'unico suo frutto fu di lì a qualche anno - la legge Merlin. Infatti, a ben guardare, Tom è vittima di un inganno, non infrange alcun divieto e paga i suoi errori di persona. Il punto è che, al di là delle etichette, e forse anche delle intenzioni, la fiaba di Auden e Stravinskij non è né morale né immorale, ma amorale. La *Carriera* è un'istantanea della ton-

nara nelle cui acque il raggio della carità penetra a stento. Come Anne nel vivo dell'opera: suggerito di sghebo da Hogarth e appena sbizzato da Auden, il suo personaggio viene subito legato stretto da Stravinskij. L'aria in cui al termine del primo atto l'eroina annuncia di voler partire alla ricerca del suo uomo è strutturata secondo il più classico degli schemi melodrammatici: primo tempo - *cantabile* - tempo di mezzo - *cabaletta*. Quasi che per arginare la forza dell'amore Stravinskij abbia intuito l'indispensabilità di una tecnica infallibile. Infilati i guanti di plastica, il compositore-killer soffoca la fantasia sotto un cuscino di piume e il compositore-chirurgo esegue con i soliti ferri dell'orchestratore un'autopsia difficile. Quella di una creatura affacciata di colpo sul parapetto del girone in cui brancola il libertino.

Nel ritratto della protagonista Stravinskij riversa tante esperienze neoclassiche: *Perséphone* e *Orpheus* per la sua natura scenica, *l'Histoire du soldat* e *Oedipus Rex* per la sua sostanza musicale. Tre miti più una melensaggine insulsa, il tutto tenuto insieme da una musica scintillante. A questa ricetta, scaltramente riciclata per una vita, si attaglia alla perfezione lo schema hegeliano tesi-antitesi-sintesi. Artista contraddittorio ma scarsamente sintetico, l'autore della *Carriera* dissentirebbe. Dal canto suo quello della *Fenomenologia*, che amava Rossini malgrado se stesso, sarebbe il primo a goderne.

Vizi e virtù del libertino

di Piero Ferrero

Nessuno cerchi in *The Rake's Progress* profondità di analisi psicologica o veridicità di sentimenti: Stravinskij si è attenuto alla maligna, minuziosa moralità di William Hogarth, caricaturista eccelso, e alla sofisticata, elaboratissima scrittura poetica di Auden e Kallman.

Non ha voluto far altro che una parodia (lo si dice in senso alto) di tanto teatro settecentesco, figlio di un'epoca che credeva pochissimo nell'al di là e che ne parlava continuamente e che fabbricò una moralità che, il più delle volte, prescindeva da quelli che si sogliono chiamare i buoni sentimenti. Si chiede ad Anne di essere la convenzionale "buona figliola"; a Trulove di essere il padre con un cuore grande così e nient'altro; a Tom Rakewell (il libertino è lui) di essere il *paysan parvenu* che si trova alla fine della vita con un pugno di mosche per non dire di peggio; e a Nick Shadow di essere quel diavolo che è (uno con cui Stravinskij se l'intendeva piuttosto bene). Poi ci sono le stravaganze, come quella rappresentata da Baba la Turca che altro

non sarà che una proiezione al limite del deforme di quell'amore per le turcherie che nutre tanta cultura del XVIII secolo.

The Rake's Progress deve essere goduta in questa sua dimensione di altro *divertissement*, ricco com'è di intelligenza e di inventiva: come uno di quei libri che la letteratura contemporanea ci ha insegnato ad apprezzare e amare, fatti di "altri libri", così *The Rake's Progress* è un melodramma nel quale confluisce tanto melodramma che lo ha preceduto e anche, o soprattutto, una cultura che riflette su se stessa e sulle sue forme. A Stravinskij non era necessario, per realizzare codesto disegno, disporre di personaggi "veri": gli erano sufficienti personaggi che costituissero delle situazioni, sulle quali avrebbe più agevolmente lavorato di richiami e di fantasia rielaboratrice. Si pensi, esempio forse chiarificatore come nessun altro, alla scena nel manicomio: dove l'Inferno si truca per confondere le idee (non è certo l'Inferno di Mozart) e dove occhieggia il Marchese de Sade in più di una maniera. C'è, in tutta l'opera, una *nonchalance* nel mescolare il patetico con il crudele, l'ammiccato sentimentale e il cinismo più beffardo che è tutto settecentesco: ma che è, insieme, la cifra di tanta musica stravinskijana e, forse, anzi certamente, non solo sua.

Una scommessa accettata

Tre domande a Bruno Campanella

di Paola Giunti

Il maestro Campanella, abbandonate momentaneamente le eroine del suo "catalogo musicale", quelle Lucie, Bolene, Stuarde e Rosine che lo hanno portato negli anni ai vertici delle interpretazioni belcantistiche, si è concesso una pausa di studio per immergersi nella partitura stravinskijana.

«Dopo aver diretto, soprattutto in gioventù, molto Stravinskij sinfonico, affronto per la prima volta *The Rake's Progress*; posso dire di aver passato buona parte dell'estate in sua compagnia perché volevo assimilarlo poco a poco, leggendo e rileggendo la partitura e soprattutto sentirlo al pianoforte, anticipando il lavoro che poi farò con i cantanti. *Rake's* segna il culmine del periodo neoclassico di Stravinskij, sia per l'argomento, un *morality play* tipico dell'Inghilterra del XVIII secolo in cui un giovane spinto dal diavolo si lascia distruggere dalle tentazioni della vita, sia soprattutto per la forma musicale: arie, recitativi al clavicembalo, cori e pezzi d'insieme che ci fanno precipitare in pieno Settecento. Stravinskij conosceva molto bene gli archetipi dell'opera buffa e li usava appieno, ma, reinterpretandoli alla luce dell'armonia contemporanea, creava un suo linguaggio e non una mera citazione di stilemi passati».

Ci faccia un esempio.

«Quando nel finale Nick Shadow, il diavolo, si ripresenta a Tom, il libertino, per reclamarne l'anima e gli offre come ultima *chance* per la salvezza una partita a carte - tra l'altro Stravinskij era un grande appassionato di solitari - il compositore non usa l'orchestra ma solo il clavicembalo per commentare il susseguirsi delle mani, evitando così di cadere in una facile adesione romantica al personaggio. Mancando il colore degli strumenti, ottiene dal clavicembalo un suono di stampo decisamente classico ma talmente gelido e ostinatamente meccanico da far letteralmente rabbrivire».

L'opera è stata scritta in inglese, una lingua raramente usata nel melodramma; che cosa comporta questa scelta?

«Principalmente che non si possa eseguirla in un'altra. La lingua inglese è strettamente legata alla nascita stessa di quest'opera; so che ci sono versioni in italiano, tedesco, francese, che non possono assolutamente reggere perché solo l'inglese con i suoi accenti quasi in contrappunto, con le sue frasi sincopate, con quelle ascese e calate del tono di voce si presta al ritmo volutamente zoppo della musica di Stravinskij. Questo dimostra tra l'altro che non solo *The Rake's Progress* va eseguito in versione originale, ma che tutte le opere dovrebbero essere rappresentate nella lingua in cui sono state concepite, perché non possono essere travasate in altri linguaggi senza stravolgerne il senso strutturale».

Dopo il *Giro di vite* di Britten ancora un'opera contemporanea per il Regio; è Torino che le ispira la modernità?

«Il Teatro Regio ama offrirmi scommesse che io amo accettare, anche perché mi fornisce le condizioni per vincerle».

La regia pittorica di John Cox

Dopo quasi trent'anni di carriera come regista, John Cox ha legato la sua fama ai teatri d'opera di tutto il mondo, dal Metropolitan alla Scala, da Salisburgo a San Francisco, diventando nel 1988, e per i sei anni successivi, *Production*

Director della Royal Opera House Covent Garden. È suo l'allestimento firmato insieme a David Hockney del *Rake's Progress*, proveniente dal Festival di Glyndebourne, dove Cox ha iniziato la sua carriera nel 1971.

Come lavora, passo dopo passo, un regista d'opera?

«Innanzitutto bisogna familiarizzare completamente con la musica, lasciare che penetri a fondo in modo da riuscire a essere visualizzata. A questo punto, la prima vera importante decisione riguarda la scelta dell'artista che disegnerà le

scene e i costumi dell'opera. Nel tempo ci si è accorti che regia e scene sono così profondamente legate che la scelta va lasciata al regista. Non ho mai optato per un artista perché era facile lavorarci, ma piuttosto in base alla prima idea che mi ero fatto dell'opera. Vede, a volte ho una visione molto chiara della forma di un'opera, altre percepisco solo un'atmosfera, riesco a vedere i colori, ma mi manca il disegno globale. Nel caso del *Rake's Progress* di Glyndebourne avevo avuto da subito una visione pittorica; vedevo le linee e i contorni, non i colori, e mi veniva in mente Hogarth. La musica di Stravinskij è graffiante, ha un suono scavato, che incide, e per quello che ne sapevo Hockney aveva avuto la stessa impressione.

Tornando ai passi successivi di una regia, l'ultimo riguarda il modo di dirigere i cantanti, come farli muovere sulla scena. Qui le variabili sono moltissime, e sicuramente certe scelte sceniche hanno già chiuso molte opzioni, ma rimane il lavoro quotidiano con l'artista, le sue difficoltà nel fare certi gesti mentre canta una determinata aria; in generale chiedo loro un grande sforzo interpretativo, non mi accontento facilmente».

Quando si riprende una regia dopo tanti anni, c'è il desiderio di cambiarla, di attualizzarla?

«Dipende. Certe regie hanno una loro storia, ha un senso riproporle esattamente come erano, se si riesce. In altri casi ci sono problemi tecnici (ad esempio la dimensione del palco) che possono indurre ad adattare alcune scene. Oppure si possono fare delle modifiche ai costumi, anche in base ai cantanti.

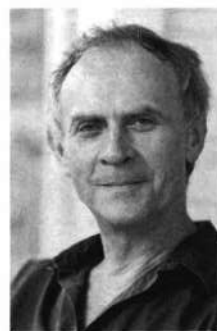
Che cosa succede invece quando, a distanza di anni, si decide di fare una nuova regia di una stessa opera?

«Le posso fare l'esempio del *Barbiere di Siviglia*, di cui ho fatto quattro regie importanti. Innanzitutto non tutte le opere sono allo stesso modo stimolanti. L'*Aida* è un'opera che non ho alcun interesse a dirigere, per esempio; il *Barbiere* invece si presta a più interpretazioni e mi sono lasciato ispirare dai teatri in cui avrebbe avuto luogo la rappresentazione. Come dice Oscar Wilde «*Consult the Genius of the Place in All*», anche se oggi, con l'abitudine alle coproduzioni, diventa sempre più difficile. Immagino che differenza fa mettere in scena il *Barbiere* nell'enorme sala del Metropolitan o nella piccola e raccolta sala di Glyndebourne. E ancora, nel caso dell'Opera di Sydney, si trattava di inaugurare la stagione e di celebrare l'apertura di una sala nuovissima, il che si prestava a una visione molto moderna dell'opera». (s.n.)

HOGARTH NEL FOYER

Nel Foyer del Toro verrà esposto il ciclo di incisioni *The Rake's Progress* realizzato nel 1735 da William Hogarth e dal quale Stravinskij trasse l'ispirazione per l'omonima opera.

Bruno Campanella
John Cox



Madama Butterfly

Due cose da sapere dell'opera

di Nicola Campogrande

La storia. Sono in Giappone. Lei ha quindici anni e si chiama Cio-Cio-San, ma tutti la chiamano Butterfly; è un'ex-geisha. Lui si chiama Franklin Benjamin Pinkerton ed è un tenente della marina americana. Si sposano. Poi lui parte, promettendo di tornare presto, ma passano tre anni senza che si faccia vivo. Alla fine ritorna in Giappone insieme a un'altra donna - la sua nuova "moglie americana", come si precisa - e si porta via il bambino che nel frattempo era nato dal suo matrimonio con Butterfly. Butterfly si uccide facendo *harakiri*.

Intorno si muovono personaggi come Sharpless, il console americano, che fin dall'inizio cerca di convincere Pinkerton a prendere sul serio i sentimenti di Cio-Cio-San, suggerendogli di trattarla come una giovane donna e non come una merce esotica presa in affitto insieme alla casa. O come Suzuki, la cameriera di Butterfly, che capisce tutto abbastanza presto e poi ha il compito amaro di spiegare alla padrona come stanno le cose. O come lo zio bonzo, che durante il matrimonio maledice la coppia interetnica, rinnegando la nipote che abbandona i costumi tradizionali per mettersi con un marinaio americano.

Il meccanismo musicale. Quando si ascolta *Madama Butterfly* ci si accorge

che ogni tanto passa davanti alle orecchie l'inno nazionale americano (all'epoca era l'inno della Marina); o che quando entra in scena o viene evocato Sharpless parte sempre la stessa musica. Ci si accorge che ci sono dei temi ricorrenti, insomma.

Ma, ad ascoltare con più attenzione, si scopre che in *Madama Butterfly* c'è qualcosa di più sottile, di più nascosto. Come ha ricordato Michele Girardi, in questa più che in tutte le sue altre opere Puccini si avvicinò al processo di elaborazione leitmotivica in senso wagneriano: il Maestro si preparò una tavolozza di idee musicali da associare alle diverse situazioni psicologiche in cui si venivano a trovare i personaggi, così da poter sfruttare piccoli temi, ritmi, armonie da spedire direttamente nel cuore e nella pancia dei suoi ascoltatori. Così come faceva Wagner, appunto.

Seguire le vicende di ognuno di questi temi è piuttosto affascinante. Girardi, ad esempio, racconta la piccola storia del *Leitmotiv* della maledizione: la prima volta lo si sente accompagnare la voce lontana dello zio bonzo, ed è un motivo ancora poco definito; quando lo zio entra in scena, il motivo si precisa e cominciamo ad ascoltare bene qual è la musica che segnerà il destino di Butterfly. Così,

quando la donna si paragona a una farfalla nelle mani di un collezionista (chiaro presagio della sua stessa sorte), il motivo ritorna, variato; e un'altra variante viene fatta ascoltare quando a un certo punto Suzuki trascina davanti a Butterfly il mediatore Goro, che sta sparando in giro di lei; e poi il tema ritorna verso la fine, quando la donna annuncia che darà il bambino a Pinkerton e alla sua nuova moglie e quando si congeda dal piccolo. In quelle note, cioè, è segnata la storia dell'opera, e anche una delle chiavi attraverso le quali leggere la vicenda: Cio-Cio-San ha provato a interrompere la continuità della tradizione, l'immobilità della storia, e innamorandosi di uno straniero ha segnato da sé il proprio destino: passare dalla maledizione dello zio bonzo all'isolamento in mezzo alla "sua" gente e poi al suicidio diventa per la donna un percorso obbligato.

E questa, che per l'ascoltatore è una percezione (inconsia) piuttosto forte, viene guidata da Puccini proprio giocando a elaborare, a trasformare, a riproporre quell'unico motivo. Uno non se ne accorge subito, magari ha bisogno di ascoltare l'opera più volte, magari ha persino bisogno di studiarla un po' la partitura; poi però, quando ha scoperto il meccanismo, capisce perché "se lo sentiva" che sarebbe andata a finire così.

Cio-Cio-San e le altre

di Piero Ferrero

Non c'è che lei a colmare di sé tutta l'opera: dall'ingresso aereo e sontuoso ("*Spira sul mare e sulla terra*") fino alla lancinante espressione ultima dell'addio senza speranza di riscatto per se stessa ("*Tu, tu, Piccolo Iddio...*") Cio-Cio-San attraversa i tre atti costruendosi, poco a poco, davanti allo spettatore nel suo destino di fatalità e di sventura, di dolore e illusione, ingenuità e passione, fiducia e spasimo, ritegno e abbandono e abbandono e ritegno, stupore e consapevolezza tardiva. Nessun personaggio del melodramma italiano chiede allo spettatore e, va da sé, alla spettatrice, una più intima e profonda identificazione: all'ombra di una menzognera bandiera americana e di troppo fragili fronde di ciliegio si matura il destino più inclemente di tutta la storia dell'opera. Era, del resto, l'obiettivo di Puccini, che ha rivestito questa

vicenda di una delle sue musiche più studiate ed elaborate: infiniti richiami (specie alla musica francese) sono certamente possibili, ma tutto italiano è il respiro che non scende mai al di sotto di una tensione molto alta, il fluire delle sonorità di lungo respiro (là dove, ad esempio, la musica del suo contemporaneo Debussy inclinava alla costituzione di tante piccole cellule luminose...).

Puccini ha disteso in un arco melodico straordinario la storia della sua piccola *geisha*: e di lei sola, si è detto; poco si è preoccupato degli uomini che la circondano, tra i quali non ce n'è uno che ispiri un poco di simpatia: di Pinkerton non diremo; Sharpless con tutta la sua prudenza e le sue riserve mentali, non ottiene un'oncia di simpatia; i Goro, gli Yamadori, gli zio bonzo, che altro sono se non proiezioni dell'anima opprressa di Cio-Cio-San?

Quest'opera seguita a lavorare il subconscio degli spettatori con le sue percepibili crudeltà e la sua mascherata spietatezza. Ma il suo fascino, probabilmente, risiede proprio in questo inganno.





La lirica tra filologia e amplificazione

Intervista a Donato Renzetti

guita: durante le prove tagliava, modificava, aggiungeva. Certo, ai tempi di Puccini le cose erano molto cambiate, ma non bisogna scandalizzarsi più di tanto di fronte a piccole licenze dell'interprete, perché fanno parte del nostro mestiere. Le edizioni critiche e integrali sono una realtà moderna di rilevanza assoluta, ma spesso di un'opera è impossibile o arbitrario stabilire la versione definitiva e univoca. Ancor oggi mi capita che, durante le prove di opere contemporanee, i compositori concordino insieme a me brevi tagli delle loro partiture».

Oggi capita che non si allestiscano capolavori verdiani per la carenza di voci adatte. Le cose vanno meglio in ambito pucciniano?

«Non credo che le voci si siano estinte di colpo; è cambiato radicalmente il mondo della lirica. La provincia serviva da palestra, i giovani avevano modo di maturare lentamente, ogni cittadina aveva la sua stagione, i tempi di preparazione erano lunghi, quando si intraprendevano tournée in America la compagnia di canto studiava per venti giorni sul transatlantico. Oggi il ritmo è frenetico, se un individuo "ha i numeri" viene sbattu-

to sul palcoscenico a diciott'anni, fa il giro del mondo sei volte all'anno e la voce si usura in fretta. Ci sono tanti giovani cantanti di buon talento che attendono di potersi esibire ma non ne hanno l'opportunità per l'assenza di tappe intermedie. E poi mancano i maestri, quelli preparati e coscienziosi. Insomma, se Verdi piange, Puccini non ride».

Tempo fa i quotidiani hanno ospitato un dibattito sulla opportunità di amplificare in certi casi la voce, cosa che nei teatri statunitensi, così come al Comunale di Firenze, si fa da tempo. Alcuni grandi interpreti hanno manifestato tutta la loro indignazione. Che cosa ne pensa?

«Io non sono contrario a priori. I teatri costruiti in questo secolo sono sempre più grandi e il suono delle orchestre moderne è nettamente più forte di quelle ottocentesche. Il cantante deve forzare molto di più per "bucare" l'orchestra, con un equilibrio spesso sbilanciato a favore dello strumentale. Credo quindi che dove vi sia la necessità palese, una leggera amplificazione non nuoccia affatto alla emissione e alla ricezione della voce. Bisogna convincersi che i tempi cambiano anche per il mondo dell'opera». (f.f.)

Dopo la *Rondine*, Donato Renzetti torna a dirigere un'opera pucciniana al Teatro Regio. Lo raggiungiamo telefonicamente a Pescara, dove, tra i vari impegni in Europa e Stati Uniti, tiene con passione un corso di direzione d'orchestra molto seguito.

Negli ultimi decenni la musicologia ha lavorato sodo sul fronte delle edizioni critiche. Di *Madama Butterfly*, ad esempio, si conoscono nei minimi dettagli quattro versioni diverse (Milano, Brescia, Parigi, Londra). Come si riflette la ricerca sull'esecuzione?

«Mentre un tempo si tagliava troppo, oggi si tende a suonare tutto, anche ciò che il compositore aveva deliberatamente cassato. Fino al primo Verdi era prassi che il compositore adattasse la propria musica al cast e alle condizioni acustiche e logistiche del teatro in cui veniva ese-

I conflitti di Butterfly

La regia di Federico Tiezzi

collaborato con Corghi, Eno, Manzoni e Sciarrino e da dieci anni si dedica alla regia d'opera. Quando lo intervisto è a Modena, dove sta provando *Zio Vanja* per la Biennale di Venezia che debutterà poco prima del suo arrivo a Torino per l'allestimento di *Madama Butterfly*.

Qual è il fulcro drammaturgico di *Madama Butterfly*?

«Senz'altro lo scontro fra due culture che non si capiscono, che parlano due lingue differenti, giapponese e americana. Nelle fonti letterarie dell'opera - Luther Long, Belasco, Loti - questo contrasto non è presente in modo così evidente: è stato Puccini ad averlo accentuato con la sua musica».

Sul fronte della regia *Butterfly* ne ha viste di tutti i colori, dal kitsch oleografico al minimalismo estremo. Come ha proceduto nel suo lavoro?

«Ho messo in scena la musica. Ogni parola viene da un impulso

Federico Tiezzi è fra i più attivi esponenti dell'avanguardia teatrale europea e diversi suoi spettacoli sono stati insigniti del Premio Ubu. In ambito musicale ha

e da un'emozione interiore e provoca un'azione sulla scena alla quale c'è una reazione. È la musica a provocare l'impulso emotivo da cui scaturiscono azione e reazione dei personaggi. Io non ho fatto altro che cercare di scrostare i sedimenti e le convenzioni di una tradizione talvolta nociva. Per quanto riguarda il contrasto tra le due culture, ho seguito un mio tipico modo di lavorare che è quello di creare riferimenti fra l'arte figurativa e il dramma messo in scena. In questo caso un fondale alla Jasper Johns o un altro citato all'inizio del terzo atto, una grande carta geografica di Alighiero Boetti, rappresentano la modernità e l'Occidente; per illustrare l'Oriente ho scelto invece pannelli con scrittura calligrafica giapponese e ideogrammi del Cinquecento. Anche la gestualità è differente: i personaggi giapponesi si muovono come nel teatro *kabuki*, mentre gli americani agiscono in modo convenzionale».

Spesso le partiture di Puccini sembrano suggerire piana sequenza cinematografica...

«Rispetto alla casa in cui l'opera inizia e finisce, il mio occhio, forse indotto dalle note, ha agito come quello della cinepresa, immaginando un ingrandimento progressivo. Prima è una casetta sullo sfondo, dove avviene la notte d'amore - lo stupro - alla fine del primo atto; nel secondo è visibilmente trasformata, è più grande, prende tutta la scena; il terzo atto infine è ambientato in una sola stanza della casa stessa, in cui tutto è enorme, le pareti sono diventate una gabbia dove è dilatato a dismisura il tatami sul quale Cio-Cio-San sparge il suo sangue». (f.f.)

Federico Tiezzi



Non ci resta che sorridere

Šostakovič, il pianoforte e la tromba



**I MERCOLEDÌ
DEL PICCOLO**

Il 3 novembre Johannes Streicher e Attilio Piovano presentano due novità editoriali sul Novecento musicale italiano. Il 10 è protagonista il compositore Giorgio Ferrari, già direttore artistico del Teatro Regio e direttore del Conservatorio "G. Verdi", del quale Roberto Iovino presenta un cofanetto di 2 cd con lavori operistici e sinfonici. Il 17 si celebra il 50° anno dalla scomparsa del commediografo Sam Benelli, autore della *Cena delle beffe*, musicata da Umberto Giordano: la manifestazione, curata da Corrado Rollin, prevede un percorso interdisciplinare tra teatro, cinema e musica, con la proiezione di alcuni spezzoni dell'omonimo film di Blasetti con Amedeo Nazzari e Carla Calamai. Ingresso libero.

Nel 1933 in Unione Sovietica l'ambiente non è dei migliori: il Piano Quinquennale annienta la classe contadina, Trotzky è stato deportato e Lunacarskij rimosso dal Ministero della cultura, la burocrazia dei *soviet* gestisce l'arte come strumento di propaganda e l'Associazione Russa dei Musicisti Proletari detta legge. Šostakovič sa bene che anche il far musica può diventare pericoloso e di lì a poco subisce un violento attacco da parte della "Pravda" che condanna senza appello la sua opera *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*. Ma a ventisette anni rivendica il sacrosanto diritto di sorridere, ogni tanto. E per farlo

sceglie un concerto, mettendo da parte l'impegno politico. Già l'organico la dice lunga: pianoforte, archi, tromba. Ma che c'entra la tromba?

C'entra, c'entra. È la voce dell'ironia e del sarcasmo, è il naso rosso di plastica del clown cui quasi tutto è concesso. Quando nella sporta del *bric à brac* neoclassico, tra una citazione dell'*Appassionata* di Beethoven e un tema sentimentale alla Rachmaninov, s'infilano motivi seri o contrappunti severi, quando la nostalgia sembra prendere il sopravvento, ci pensa la tromba a sdrammatizzare, coi suoi sberleffi alla *Petruška*, con la parodia di una sonata

per pianoforte di Haydn, con le fanfarette svolazzanti. Non è poi così difficile contagiare la tastiera, che si trasforma in pianola meccanica o strizza l'occhio a Poulenc & Co. e alle armonie molli del *café chantant*.

La forma è secca, filigranata, chiarissima. È musica di pura evasione, musica al quadrato che nell'*Allegro con brio* diviene spumeggiante, sciorinando una esilarante serie di *gag*, accelerazioni da comiche, motivetti da circo, *rag-time* e un ridicolo "alla carica" da cavalleria leggera. È l'addio al passato, alla giovinezza, sapendo che un lungo inverno è alle porte. (ff.)

SABATO 6 NOVEMBRE
TEATRO REGIO ORE 20.30



Orchestra del Teatro Regio Torino

parole e musica

MASSIMO MILA
COMPAGNO STRAVINSKY

PILLOLE DI STRAVINSKY

È una rarità anche nei *remainders*, ma se vi capita di scovarlo su una bancarella comperate *Compagno Stravinsky* di Massimo Mila (Einaudi, Torino 1983), una raccolta di articoli e saggi scritti con la solita *verve*, tra cui un'attenta guida al *Rake's Progress*. André Boucourechliev (Rusconi, Milano 1984) e Eric Walter White (Mondadori, Milano 1984) hanno curato due corpose biografie corredate dall'analisi critica delle opere. I più esperti potranno cimentarsi con *Stravinskij neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale* di Gianfranco Vinay (Marsilio, Venezia 1987) oppure con *Straniamento e invenzione nel "Rake's Progress"* di Igor Stravinskij di Bruno Antonini (Passigli-De Sono, Firenze 1990).

Sul fronte discografico si segnala una *new entry* firmata Deutsche Grammophon e destinata a divenire un'edizione di riferimento: John Eliot Gardiner guida in maniera impeccabile Ian Bostridge (Rakewell), Deborah York (Anne), Bryn Terfel (Shadow) e Anne Sofie von Otter (Baba) accompagnati dalla London Symphony Orchestra. Da non perdere.



PILLOLE DI PUCCINI

Su Puccini è stato scritto parecchio. In lingua italiana il contributo più autorevole è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Marsilio, Venezia 1995) di Michele Girardi che, corredato da molti esempi musicali, analizza l'opera del lucchese con straordinaria acutezza critica. A chi preferisce un profilo biografico più divulgativo consigliamo invece i volumi di Mosco Carner (*Il Saggiatore*, Milano 1974) e Claudio Casini (*Utet*, Torino 1978), facilmente reperibili in biblioteca. Per gli appassionati di drammaturgia va infine segnalato *Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana* di Daniele Martino (EDT, Torino 1983). Le incisioni discografiche in cd di *Madama Butterfly* sono almeno una ventina. Ne scagliamo due, entrambe dirette da Karajan: della prima, datata 1955, è protagonista la coppia Maria Callas e Nicolai Gedda accompagnata dall'Orchestra del Teatro alla Scala (EMI); la seconda, del 1974, è cantata da Mirella Freni e Plácido Domingo con la Filarmonica di Vienna (DECCA, esiste anche in versione *laser disc* con la regia di Jean-Pierre Ponnelle).

OCCASIONI D'ASCOLTO



Occasioni d'ascolto è il titolo di un'iniziativa che la Divisione Servizi Culturali della Città di Torino propone da alcuni anni per favorire la partecipazione alla vita concertistica della città, e che offre l'opportunità di assistere gratuitamente a concerti di ottimo livello, rivolgendosi indistintamente a tutti i giovani fino a 21 anni e alle persone ultrasessantenni, con finalità di promozione culturale. Tali limiti di età non valgono per alcune categorie di destinatari: allievi del Conservatorio e dei Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino, e, a partire dalla stagione 1999-2000, anche studenti del corso di laurea in Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo e dell'indirizzo musicale, per i quali la fruizione concertistica può essere considerata parte integrante del percorso formativo. L'iniziativa si estende ancora agli utenti dei servizi socioterapeutici gestiti da enti pubblici, o per conto di questi, e sempre a partire dalla stagione in corso, ai ragazzi che aderiscono al programma di volontariato culturale *Giovani per Torino*.

I posti disponibili sono distribuiti su prenotazione secondo criteri di rotazione. Dal suo inizio, *Occasioni d'ascolto* comprende le stagioni concertistiche dell'Accademia Corale "Stefano Tempia", dell'Orchestra Filarmonica di Torino (concerti del lunedì) e dell'Unione Musicale (tutte le serie), cui si è aggiunta successivamente la rassegna *I Concerti del Pomeriggio* al Teatro Alfieri promossa dall'Associazione Piemonte Danza Musica Teatro. Di possibili estensioni dell'iniziativa, attualmente allo studio, verrà data segnalazione nei numeri successivi.

DOVE E QUANDO PRENOTARE

Per ogni richiesta individuale possono essere assegnati un massimo di due posti, purché entrambi utilizzati da persone rientranti nelle categorie aventi diritto. Le richieste possono essere effettuate telefonicamente ai seguenti recapiti:

ACCADEMIA CORALE "STEFANO TEMPIA"
via del Carmine 28, tel. e fax 011 521.42.66
orario: dal lunedì al venerdì ore 15.30-18.30
prenotazioni a partire dal lunedì della settimana precedente il concerto

ORCHESTRA FILARMONICA DI TORINO
vicolo San Lorenzo 1, tel. 011 436.13.40/06.91 fax 011 431.95.39
orario: dal lunedì al venerdì ore 9-12/15-18
prenotazioni a partire dal lunedì della settimana precedente il concerto

TEATRO ALFIERI
piazza Solferino 4, tel. 011 562.38.00 fax 011 562.34.35
orario: tutti i giorni ore 9-19
prenotazioni presso la biglietteria del Teatro

UNIONE MUSICALE
piazza Castello 29, tel. 011 54.45.23/517.51.88 fax 011 53.35.44
orario: dal lunedì al venerdì ore 9.30-18
prenotazioni il giorno stesso del concerto

PER L'ACCERTAMENTO DEL POSSESSO DEI REQUISITI NECESSARI OCCORRE PRESENTARE

per i giovani fino a 21 anni e per gli ultrasessantenni,
documento d'identità personale;
per gli studenti del Conservatorio, dei Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino, del DAMS e dell'indirizzo musicale,
documento di identità personale e idonea documentazione (tessera, certificato di iscrizione, libretto universitario);
per le persone utenti di servizi socioterapeutici,
documento di identità personale e dichiarazione dell'ente;
per i *Giovani per Torino*, documento di identità personale e tessera d'iscrizione.

PRENOTAZIONI PER GRUPPI

Sono previste anche richieste di utilizzo collettive (riferite a persone rientranti nelle categorie aventi diritto), da parte di enti pubblici e privati e associazioni legalmente riconosciute aventi finalità di carattere culturale, sociale e assistenziale. Al fine di permettere la programmazione delle attività, tali richieste contenenti l'elenco dei partecipanti e di eventuali accompagnatori, potranno essere effettuate via fax a partire dal 30° giorno precedente il concerto, direttamente alle associazioni musicali interessate, le quali provvederanno a dare conferma in base alle effettive disponibilità.

I CALENDARI DEI CONCERTI SONO DISPONIBILI PRESSO
Vetrina per Torino, piazza San Carlo 159, tel. 800 01.54.75;
le sedi delle associazioni che aderiscono all'iniziativa;
consultando la Banca Dati Spring sul sito internet
www.comune.torino.it/cultura cliccando
su "Appuntamenti e manifestazioni" e poi su "Musica".

Il mensile "Sistema Musica" ricorda inoltre, mese per mese, gli appuntamenti dell'Unione Musicale, che appaiono in agenda, e quelli dell'Accademia "Stefano Tempia", dell'Orchestra Filarmonica e del Teatro Alfieri segnalati nel calendario di pagina 30 e 31.

Cambiamenti in Conservatorio

Il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino, insieme con le altre istituzioni musicali della città, si trova al centro di un forte rinnovamento atto a interpretare le necessità di una società rapidamente progredita sul piano culturale.

Un mutamento sta avvenendo all'interno del Conservatorio stesso con l'istituzione dei Dipartimenti che, sollecitati da un nuovo fermento creativo, organizzano attività di carattere seminario e artistico di impronta sperimentale, direttamente confluenti nella formazione degli allievi. Altro cambiamento di più ampio raggio deriva dal confronto annuale e diretto della nostra scuola con le grandi realtà musicali rappresentate dai conservatorio e dalle accademie d'Europa attraverso l'Associazione Europea dei Conservatori (A. E. C.) di cui i Conservatori di Torino e Roma fanno parte dal 1997 in qualità di rappresentanza italiana.

In concreto, nel corso dell'anno accademico 1999-2000 il nostro istituto realizza le *Serate musicali* articolate in venti appuntamenti al venerdì, a eccezione del concerto di Natale e del concerto del 7 giugno.

L'inaugurazione avrà luogo il venerdì 26 novembre con l'opera in tre atti *Dido and Aeneas* di Purcell, con la collaborazione dell'Accademia Albertina.

I programmi delle serate successive comprenderanno le *Cantate sacre e profane* di Bach, musiche di Poulenc, *Vesperae solemnes de confessore* di Mozart, *Te Deum* di Charpentier, *Liebeslieder Walzer* di Brahms, arie operistiche, composizioni contemporanee edite a cura del Conservatorio, concerti dei migliori diplomati dell'anno accademico 1998-99, concerto delle Voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio.

Inoltre si terranno i concerti pomeridiani del mercoledì e la Stagione del Conservatorio per le scuole secondarie di Torino e provincia.

L'attività del Conservatorio, dunque, si contraddistingue anche per un'intensa produzione artistica da non intendersi però primariamente finalizzata all'evento concertistico in sé, ma parte integrante della formazione musicale degli allievi.

Luciano Fornero
direttore

Conservatorio G. Verdi

martedì 2 ore 21

Musica 90

Orchestra Arabo Andalus di Rabat

Informazioni:

Musica 90, tel. 011 43.43.333

martedì 9 ore 21

De Sono Associazione per la Musica

Swedish Radio Choir
Gustaf Sjökvist direttore

Musiche di R. Strauss, Brahms, Verdi, Norman, Martin

ingresso libero

Informazioni:

De Sono Associazione per la Musica, tel. 011 664.56.45

giovedì 11 ore 21

Centri di attività sociali Fiat

Blues and Jazz American Songs

Informazioni:

Cedaf, tel. 011 68.66.111

domenica 14 ore 18

lunedì 15 ore 21

martedì 16 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino

Claudio Desderi direttore

Giacomo Fuga pianoforte

Musiche di Mozart

Informazioni:

Orchestra Filarmonica di Torino, tel. 011 43.60.691

venerdì 26 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Dipartimento di musica antica in collaborazione con il Dipartimento di archi

Allievi del Conservatorio
Dario Tabbia direttore

Purcell

Dido and Aeneas, opera in tre atti

ingresso libero

Informazioni:

Conservatorio "G. Verdi", tel. 011 888.470

lunedì 29 ore 21

De Sono Associazione per la Musica

Marco Mosca violoncello
Riccardo Bovino pianoforte

Musiche di Reger, Beethoven, R. Strauss

ingresso libero

Informazioni:

De Sono Associazione per la Musica, tel. 011 664.56.45

martedì 30 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Quartetto di Roma

Musiche di Haydn, Schubert, Brahms

Informazioni:

Accademia Corale "Stefano Tempia", tel. 011 521.42.66

Piccolo Regio Puccini

sabato 6 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile

Le "Blues Ladies" e la canzone americana
Dorothy Prime Trio

biglietti numerati, in vendita presso la sede del Centro Jazz, lire 25.000
ingressi in vendita la sera dello spettacolo dalle ore 20.30, lire 20.000

Informazioni:

Centro Jazz, via Pomba 4,
tel. 011 88.44.77

domenica 21 ore 16

Città del Jazz
All That Swing

Unforgettable Ella!
Ella Fitzgerald, la regina dello swing
Lil Darling Hot Club

biglietti non numerati, in vendita al Box Office c/o Ricordi Media Store (piazza CLN 151, tel. 011 56.11.262) e il giorno dello spettacolo dalle ore 15, lire 25.000

Informazioni:

La Città del Jazz, tel. 011 77.14.238
0338 67.45.288

sabato 27 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile

Le "Blues Ladies" e la canzone americana
Sweet Betty Quintet

biglietti numerati, in vendita presso la sede del Centro Jazz, lire 25.000
ingressi, in vendita la sera dello spettacolo dalle ore 20.30, lire 20.000

Informazioni:

Centro Jazz, via Pomba 4,
tel. 011 88.44.77

Teatro Regio Torino

lunedì 22 ore 21

Accademia Corale
"Stefano Tempia"

CONCERTO DI INAUGURAZIONE

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale
"Stefano Tempia"

Alberto Peyretti direttore
Massimo Peiretti maestro del coro
Francesca Rotondo soprano
Silvana Silbano mezzosoprano
Pippo Veneziano tenore
Enrico Iori basso

Rossini

Stabat mater per soli, coro e orchestra

biglietti numerati in vendita presso la sede dell'Accademia "Stefano Tempia" e la sera del concerto dalle ore 20.15 nel Foyer del Teatro Regio, lire 20.000

Informazioni:

Accademia Corale "Stefano Tempia",
via del Carmine 28, tel. 011 521.42.66

martedì 30 ore 21.15

Associazione Musica 90
Dalle Nuove Musiche al Suono Mondiale

Laurie Anderson

"Song and Stories from Moby Dick"

Progetto visuale, musica e testi di Laurie Anderson.
Eseguito da: Laurie Anderson, Tom Nelis, Anthony Turner, Skúli Sverrisson, Price Waldman

Produzione Electronic Theater Company, Inc.

biglietti numerati, in vendita a partire da martedì 26 ottobre e la sera dello spettacolo dalle ore 20.15 presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 55.000, 45.000, 35.000

Informazioni:

Musica 90, tel. 011 43.43.333

Teatro Alfieri

mercoledì 17 novembre

Arnulf von Arnim pianoforte

Musiche di Schubert, Beethoven, Brahms

mercoledì 24 novembre

Nöel Cabrita Dos Santos violino
Florence Cabrita Dos Santos pianoforte

Musiche di Mozart, Beethoven

mercoledì 1 dicembre

Silvia Belfiore pianoforte
Anna Maria Schiano diapositive

Musiche e popoli. Spettacolo musical-visivo
Musiche di Villa-Lobos, Granados, Stravinskij, Bartok, Coreia, Rossini, Piazzolla

mercoledì 15 dicembre

Trio Hausopera

Musiche di Rossini, Borne, Verdi

mercoledì 12 gennaio

Junko Watanabe pianoforte

Musiche di Chopin, Rachmaninov

mercoledì 26 gennaio

Susy Picchio soprano
Roberto Cognazzo pianoforte

Dove sta Zazà. Alla ricerca del verismo tra salotto e teatro d'opera
Musiche di Leoncavallo, Puccini, Giordano, Mascagni, Cilea, Tosti

I CONCERTI DEL POMERIGGIO

Questi sono gli appuntamenti previsti per i mesi di novembre, dicembre e gennaio della rassegna **I Concerti del Pomeriggio** organizzata dall'Associazione Piemonte Danza Musica Teatro in collaborazione con l'Università della Terza Età e Ipermusica. Tutti i concerti (compresi quelli dei mesi successivi che vi saranno illustrati nel mensile di febbraio) avranno luogo al Teatro Alfieri tutti i mercoledì alle ore 16.

Informazioni:

Teatro Alfieri, piazza Solferino 4,
tel. 011 562.38.00 fax 011 562.34.35

torino



La De Sono Associazione per la Musica, che prende il nome dal titolo di un capitolo di un'opera di Marsilio Ficino, nasce il 15 febbraio 1988, e da subito si propone non solo di aiutare con borse di studio giovani musicisti meritevoli, ma anche di dar corso a un'attività editoriale, pubblicando, previa un'attenta selezione, le migliori tesi di laurea di argomento musicologico. In un primo tempo i testi prescelti escono per i tipi dell'editore Passigli, mentre di recente la De Sono si affida a un accordo con la torinese Paravia.

Sottolineare l'importanza di una tale iniziativa è quasi pleonastico: sono purtroppo ben note le ristrettezze in cui versa in Italia l'editoria dedicata a questo specifico settore, che costituiscono un limite spesso invalicabile, soprattutto per gli studiosi più giovani. I quali hanno molto da dire, invece: e basta scorrere i titoli editi dalla De Sono per averne sicura conferma. Sin dall'inizio, infatti, troviamo studi che analizzano aspetti poco

La musica nei libri

di Elena De Angeli

frutti: alle tesi vengono via via affiancati veri e propri saggi, armonici per tematica e rilevanza con le finalità che la De Sono intende perseguire; e accade che talvolta rechino la firma di alcuni tra quegli stessi ricercatori che proprio in questa sede avevano avuto modo di pubblicare le loro prime prove. È il caso di Alberto Rizzuti, autore nel '90 di una tesi su *Sognatori, utopisti e disertori nei Lieder "militari" di Gustav Mahler* e nel '97 di un saggio dal titolo *Fenomeni del baraccone. Il "Guarany" di Antônio Carlos Gomes fra donne, cavalieri, armi ed orrori*; è il caso di Andrea Fabiano, che nel '90 cura un repertorio sul fortepiano, e nel '98 pubblica *I "buffoni" alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815): un itinerario goldoniano*.

E non basta: forse la più preziosa, per originalità e "bellezza" (una bellezza che nulla sottrae al rigore), tra le "invenzioni" della De Sono è la collana dei *Repertori iconografici*: album fotografici di grande fascino, arricchiti da una grafica a dir poco splendida, che attraverso una teoria di immagini sempre rare e non di rado inedite ricostruiscono la vita dei musicisti cui ciascuno è

dedicato. Il primo, del 1992, racconta Leós Janáček, ed è curato, come tutti gli altri che verranno, da Franco Pulcini, autore anche, sempre per la De Sono, della prima monografia sul compositore ceco, *Janáček. Vita, opere, scritti*, uscita nel '93. Protagonisti degli album successivi sono Béla Bartók, Antonín Dvořák, Alban Berg, Modest Musorgskij e quest'anno, in occasione del cinquantenario della morte, Richard Strauss. A Francesca Gentile Camerana, che della De Sono non è soltanto la creatrice, ma l'anima e il motore, abbiamo chiesto di spiegarci, innanzitutto, i principi che

guidano la scelta dei testi da pubblicare. «Da sempre - ci ha risposto - ci affidiamo a un comitato scientifico composto di musicologi di tutto rispetto, che vaglia le proposte non soltanto sulla base di un ovvio criterio di qualità, ma, come credo sia indispensabile, secondo un'impostazione critica, una "filosofia", diciamo così, nella quale la De Sono si identifica completamente. A grandi linee, l'idea è sempre quella di seguire percorsi inesplorati che investano però una problematica ampia, senza rifuggire dallo specialismo ma, nello stesso tempo, senza cadere in discorsi troppo circoscritti e limitativi. I nostri libri, nelle intenzioni, non sono infatti rivolti solo ai "professionisti" della musica e della musicologia, ma vorrebbero raggiungere tutto quel pubblico colto e curioso che frequenta le sale da concerto e i teatri lirici, e che magari sarebbe lieto di arricchire e approfondire le sue conoscenze».

Programmi per l'immediato futuro? «Due testi dedicati al Novecento. Uno, di Cosimo Malorgio, si intitola *Mario Castelnuovo-Tedesco: censure di un musicista*, e prende in considerazione tra l'altro l'importantissimo, inedito epistolario di questo autore così poco studiato; l'altro, di Enrico Girardi, propone *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*: e mi pare che il titolo basti da solo a dirne tutta l'originalità e la novità».

Un progetto di grande spessore, dunque, realizzato con competenza e anche con caparbià: la caparbià indispensabile a farsi largo, con tutte le inevitabili difficoltà del caso, in un mondo affollato e un po' cinico qual è oggi quello dell'editoria. Ma la qualità fa premio, nonostante tutto, e in questo caso è garantita.

da non perdere

MADERNA MUSICISTA EUROPEO



Esce in una nuova edizione, curata da Ulrich Mosch, l'esemplare saggio di Massimo Mila su Bruno Maderna, apparso la prima volta nel 1976.

Il testo originale, che in dodici capitoli mette in luce la grandezza artistica del musicista veneziano analizzandone i segreti attraverso le partiture, è stato arricchito di un ultimo importante saggio che Massimo Mila scrisse nel 1986, di una bella biografia per immagini, di un'ampia nota biografica, di un opportuno apparato critico, del catalogo delle opere, della discografia e della

bibliografia. Torneremo sul libro in occasione dell'esecuzione prevista per fine febbraio nella stagione dell'Unione Musicale, di *Serenata per un satellite*, alla quale Mila dedica una pagina illuminante.

Massimo Mila *Maderna musicista europeo*

Piccola Biblioteca Einaudi - Torino, luglio 1999 - pp. 139, lire 26.000

frequentati dell'opera di grandi compositori - da Richard Strauss a Stravinskij, da Mahler a Skrjabin, tanto per limitarci ai primi volumi in catalogo - accanto ad altri che toccano, ad esempio, fenomeni ed eventi peculiari al teatro musicale - estetica e drammaturgia da Lully a Gluck, o i caratteri di "riforma" nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna -, e poi ancora Verdi e il suo epistolario, *Rossini da Napoli a Venezia*, *Benjamin Britten* e *"Death in Venice"*. E l'elenco potrebbe continuare. Ma la miglior prova della rilevanza di questa iniziativa editoriale sta nei suoi

LE ULTIME PUBBLICAZIONI DE SONO

Andrea Fabiano
I "buffoni" alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815): un itinerario goldoniano

Gian Giacomo Stiffoni
Non son cattivo comico. Caratteri di "riforma" nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna

Maurizio Giani
Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner

Richard Strauss. Repertorio iconografico a cura di Franco Pulcini

De Sono-Paravia, Torino